КНИГА МАСОК

Реми де Гурмон

DÉCADENCE

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Реми де Гурмон (1858–1915) принадлежит плеяде французских писателей-декадентов и почти не известен сегодняшнему читателю. Книга масок – роскошная панорама литературы Франции конца XIX – начала XX века, оказавшей огромное влияние на русских символистов, чье творчество неотделимо от эстетических поисков французских предшественников. Написанные легким, живым языком портреты пятидесяти трех писателей и поэтов, среди которых П. Верлен, М. Метерлинк, Э. Верхарн, С. Малларме, А. Рембо, служат прекрасным введением во французскую литературу и открывают современному читателю немало новых имен.

Книга выходит к 100-летию первого русского издания.

- Реми де Гурмон
  - Предисловие
  - Предисловие
  - Морис Метерлинк
  - Эмиль Верхарн
  - Анри де Ренье
  - Франсис Вьеле-Гриффен
  - Стефан Малларме
  - Альбер Самен
  - Пьер Кийярд
  - Фердинанд Герольд
  - Адольф Ретте
  - Вилье де Лиль Адан
  - Лоран Тайяд
  - Жюль Ренар
  - Луи Дюмюр
  - Жорж Экоут
  - Поль Адан
  - Лотреамон
  - Тристан Корбьер
  - Артюр Рембо
  - Франсис Пуактевен
  - Андре Жид
  - Пьер Луис
  - Рашильд
  - Ж. К. Гюисманс
  - Жюль Лафорг
  - Жан Мореас

- Стюарт Мерилль
- Сен-Поль Ру
- Робер де Монтескиу
- Гюстав Кан
- Поль Верлен
- Франсис Жамм
- Поль Фор
- Гюг Ребель
- Феликс Фенеон
- Леон Блуа
- Жан Лоррен
- Эдуард Дюжарден
- Морис Баррес
- Камиль Моклер
- Виктор Шарбонель
- Альфред Вайет
- Макс Эскамп
- Анри Мазель
- Марсель Швоб
- Поль Клодель
- Рене Гиль
- Андре Фонтена
- Жан Риктус
- Анри Батай
- Ефраим Микаэль
- Альберт Орие
- Гонкуры
- Гелло или верующий
- Послесловие

- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14

- ○ 15
- ○ 16
- ○ 17
- ○ 18
- ○ 19
- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58

- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85
- ○ 86
- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93
- ○ 94
- ○ 95
- ○ 96
- ○ 97
- ○ 98
- ○ 99
- ○ 100
- ○ 101
- ○ 102

- ○ 103
- ○ 104
- ○ 105
- ○ 106
- ○ 107
- ○ 108
- ○ 109
- ○ 110
- ○ 111
- ○ 112
- ○ 113
- ○ 114
- ○ 115
- ○ 116
- ○ 117
- ○ 118
- ○ 119
- ○ 120
- ○ 121
- ○ 122
- ○ 123
- ○ 124
- ○ 125
- ○ 126
- ○ 127
- ○ 128
- ○ 129
- ○ 130
- ○ 131
- ○ 132
- ○ 133
- ○ 134
- ○ 135
- ○ 136
- ○ 137
- ○ 138
- ○ 139
- ○ 140
- ○ 141
- ○ 142
- ○ 143
- ○ 144
- ○ 145
- ○ 146

- ○ 147
- ○ 148
- ○ 149
- ○ 150
- ○ 151
- ○ 152
- ○ 153
- ○ 154
- ○ 155
- ○ 156
- ○ 157
- ○ 158
- ○ 159
- ○ 160
- ○ 161
- ○ 162
- ○ 163
- ○ 164
- ○ 165
- ○ 166
- ○ 167
- ○ 168
- ○ 169
- ○ 170
- ○ 171
- ○ 172
- ○ 173
- ○ 174
- ○ 175
- ○ 176
- ○ 177
- ○ 178
- ○ 179
- ○ 180
- ○ 181
- ○ 182
- ○ 183
- ○ 184
- ○ 185
- ○ 186
- ○ 187
- ○ 188
- ○ 189
- ○ 190

- ○ 191
- ○ 192
- ○ 193
- ○ 194
- ○ 195
- ○ 196
- ○ 197
- ○ 198
- ○ 199
- ○ 200
- ○ 201
- ○ 202
- ○ 203
- ○ 204
- ○ 205
- ○ 206
- ○ 207
- ○ 208
- ○ 209
- ○ 210
- ○ 211
- ○ 212
- ○ 213
- ○ 214
- ○ 215
- ○ 216
- ○ 217
- ○ 218
- ○ 219
- ○ 220
- ○ 221
- ○ 222
- ○ 223
- ○ 224
- ○ 225
- ○ 226
- ○ 227
- ○ 228
- ○ 229
- ○ 230
- ○ 231
- ○ 232
- ○ 233
- ○ 234

- ○ 235
- ○ 236
- ○ 237
- ○ 238
- ○ 239
- ○ 240
- ○ 241
- ○ 242
- ○ 243
- ○ 244
- ○ 245
- ○ 246
- ○ 247
- ○ 248
- ○ 249
- ○ 250

Реми де Гурмон
Книга масок

Предисловие к первому тому французского издания [1]

Трудно дать характеристику литературного движения, пока оно не проявило всех своих сил, пока не расцвели все его побеги. Перед нами создания недостаточно зрелые и создания как бы запоздалые. Иные вызывают наше сомнение, но признать их бесплодными раньше времени не хочется. Какое разнообразие и богатство – богатство даже чрезмерное! В тени, рожденной густою листвою, блекнут цветы и сохнут плоды.

Пройдемся по этому тенистому саду литературы. Будем останавливаться – на короткое мгновенье – у деревьев, полных сил и красоты, у деревьев, доставляющих радость глазам.

Достигнув заметной значительности, став необходимыми и полезными, литературные эволюции получают известные наименования. Часто в наименованиях этих нет определенного смысла, но все же они полезны: они объединяют явления, ими обозначенные, и служат точкою прицела для тех, кто их придумал. Борьба кипит вокруг них, таким образом, исключительно словесная. Что значит романтизм? Его легче почувствовать, чем определить. Что такое символизм? Если держаться прямого, грамматического значения слова, почти ничего. Если же раздвинуть вопрос шире, то слово это может наметить целый ряд идей: индивидуализм в литературе, свободу творчества, отречение от заученных формулировок, стремление ко всему новому, необычному, даже странному. Оно означает также идеализм, пренебрежение к фактам социального порядка, антинатурализм, тенденцию, направленную к тому, что есть в жизни характерного, тенденцию передавать только те черты, которые отличают одного человека от другого, желание облекать плотью лишь то, что подсказывается конечными выводами, то, что существенно. Наконец, для поэта символизм связан с верлибризмом, сбросившим с себя все путы: юное тело вольного стиха резвится на полной свободе – никаких пеленок, никаких свивальников. К буквальному смыслу слова все это почти не имеет никакого отношения, ибо не следует забывать, что символизм является лишь видоизменением прежнего аллегоризма, прежнего искусства олицетворять идею в образе человека, в пейзаже, в теме известного рассказа. Но таково именно настоящее искусство по существу, изначальное, вечное, и

литература, идущая другим путем, потеряла бы всякую ценность. Она упала бы до полного ничтожества и, в смысле эстетическом, стала бы равноценною кудахтанью курицы или реву осла.

Литература есть не что иное, как артистическое раскрытие известной мысли, символизация определенной идеи в героических образах фантазии. Жизнь лишь намечает очертания героев, очертания людей: в своей сфере каждый человек является героем. Но искусство завершает то, что только намечено жизнью. Бедную и больную душу оно заменяет всем богатством бессмертной мысли, и нет такого ничтожного человека, которого не могло бы преобразить искусство, если только на него упадет внимание великого поэта. На смиренного Энея Вергилий возложил тяжелое бремя: выразить собою идею римского могущества. Жалкому Дон Кихоту Сервантес доверяет непосильную тяжесть дать в своем лице одновременно и Роланда, и четырех сыновей Аймона, и Амадиса, и Тристана, и всех рыцарей Круглого Стола! История символизма – это история самого человека, ибо вне символической формы он не может усвоить никакой идеи. Доказывать это не приходится. Можно поверить, что юным приверженцам нового литературного направления неизвестна даже «La Vita Nuova»[2]. Им неведом образ Беатриче, хрупкие и непорочные плечи которой не согнулись под бременем сложных символов, которое взвалил на нее поэт.

Откуда же, спрашивается, возникла иллюзия, что символизация идей есть нечто новое? Вот откуда.

За последние годы развернулось серьезное литературное движение, основанное на презрении к идеям и пренебрежении к символам. Теоретическая основа этого кулинарного искусства известна: надо брать «куски жизни» и т. д. Выдумав рецепт, Золя забыл его применить. «Куски жизни», даваемые им, это – грязные поэмы с нечистым и шумным лиризмом, с общедоступною романтикой и демократическими символами. Но все же поэмы эти полны идей и чреваты аллегориями: таков, например, «Жерминаль».

Идеализм восстал не против произведений, отмеченных печатью натурализма (если не говорить о самых ничтожных), но против его теории, вернее сказать, против его притязаний. И подвижники нового революционного направления думали, что утверждают какие-то неслыханные, захватывающие истины, возвращаясь к прежним вечным нуждам искусства и заявляя себя сторонниками идей в литературе. Но они только зажгли старые факелы, и множество мелких светильников вспыхнуло кругом.

Но одна новая мысль все же вошла в литературу и искусство,

мысль вполне метафизическая и, по внешности, априорная. Мысль совсем юная, существующая всего каких-нибудь сто лет, мысль, действительно, новая, не примененная еще ни разу к вопросам эстетического порядка. Евангельская, чудесная истина, освобождающая и возрождающая. Это – принцип идеальности мира. По отношению к человеку, по отношению к мыслящему субъекту, мир – все, что вне моего Я, – существует только в том виде, в каком мы его себе представляем. Мы знаем только феномены, мы судим только о видимости. Истина сама в себе ускользает от нас. Сущность вещей недоступна нам. Вот идея, которой Шопенгауэр придал широкую популярность при помощи простой и ясной формулировки: «Мир есть мое представление». Того, что есть, я не знаю. Существует только то, что я вижу. Сколько мыслящих людей, столько отдельных, быть может, различных миров. Эта доктрина не была доведена Кантом до конца. Он бросился спасать гибнущую мораль. Но она так прекрасна, так гибка, что, не нарушая ее свободной логики, ее легко можно перенести из теории в практику, даже самую требовательную. Для человека, умеющего думать, она является универсальным принципом освобождения. Она должна была произвести переворот не в одной только эстетике. Но здесь речь идет лишь о ней.

В учебниках даются определения прекрасного. Идут еще дальше: предлагаются формулы, с помощью которых художник может создавать его. Имеются школы, где эти формулы, орудия и мысли прежних времен, даже преподаются. Эстетические теории обыкновенно туманны. Их поясняют примерами, сличают с идеальными подобиями, причем указывают образцы, которым надо следовать. Для таких школ весь культурный мир, в сущности, лишь один обширный Институт: всякое новшество считается кощунством, всякое личное утверждение признается безумным. Макс Нордау, терпеливо изучивший современную литературу, распространил вредную, разрушительную по отношению ко всему умственно индивидуальному, мысль, будто наибольшим преступлением для писателя является его неприспособляемость. Мы держимся противоположного воззрения. Приспособляемость, подражательность, подчинение канонам и теориям – вот что губит писательский талант. Литературное произведение должно быть не только передачею жизни. Оно должно заключать в себе, кроме

того, и рефлекс определенной личности. Писателя в его деятельности оправдывает лишь одно: то, что он изображает самого себя, что он разоблачает перед другими тот мир, который отражен в зеркале его индивидуального Я. Он должен быть

оригинален. Он должен говорить вещи, никем до него еще не сказанные, и притом в такой форме, какой до него еще не существовало. Он должен создать свою собственную эстетику. Имеется столько теорий прекрасного, сколько есть на свете своеобразных умов, и разбирать их следует с точки зрения того, что в них есть, а не с точки зрения того, чего в них нет.

Таким образом, символизм, даже утрированный, даже искусственный и претенциозный, является не чем иным, как выражением художественного индивидуализма.

Это определение, слишком простое, но ясное, пока достаточно для нас. Набрасывая наши характеристики, на дальнейших страницах мы, несомненно, найдем случай его дополнить. Следуя заложенному в нем принципу, мы будем искать не того, что должны были бы, с точки зрения известных строгих канонов или тиранических преданий, сделать новейшие писатели, а того, что они действительно хотели совершить. Даже эстетика стала проявлением личного дарования. Никто не имеет права навязывать ее другому в готовом виде. Художника можно сравнивать только с ним самим. Но отмечать при этом особенности, отличающие его от иных индивидуальностей, полезно и справедливо. В писателях нового поколения мы будем поэтому выдвигать не то, что соединяет их между собою, а то, что их разъединяет. Мы постараемся показать, на чем именно держится их бытие, потому что существовать – значит иметь свои отличительные особенности.

Наш труд не пытается доказать, что между новейшими писателями нет никакого сходства мысли и техники. Оно до такой степени неизбежно, что уже не представляет ни малейшего интереса. Нельзя говорить, что данный расцвет литературы не был ничем подготовлен. Из семени развивается цветок, в цветке зарождается семя. Молодежь имеет своих отцов и учителей: Бодлера, Вилье де Лиль Адана, Верлена, Малларме и других. Она их любит, живых или мертвых. Она читает их сочинения, внимает их словам. Нелепо думать, что мы презираем прошлое! Кто имеет столько восторженных и преданных поклонников, как Стефан Малларме? Разве Вилье забыт? Разве Верлен в пренебрежении? Остается предупредить читателя, что характеристики наши расположены не в случайном порядке, но все же без всякого отношения к внешнему успеху писателей. Существуют имена, пользующиеся известностью и не включенные в нашу галерею. Но при случае мы поговорим и о них. Встречаются пустые рамы и свободные места. Если некоторые портреты покажутся слишком неотчетливыми, незаконченными этюдами, мы должны сказать, что желали именно этого. Мы хотели лишь бросить известный

намек, движением руки указать дорогу.

Наконец, чтобы связать явления текущей жизни с событиями прошлого, мы к фигурам из новой литературы присоединили и фигуры, пользующиеся всеобщею известностью. Брошен свет на отдельные неясные их черты, ибо общая физиономия этих людей достаточно популярна.

В приложении[3] помещены, по возможности, точные библиографические указания с целью придать некоторый документальный интерес литературной работе, которую Валлоттон украсил своими рисунками масок.

Реми де Гурмон

Предисловие ко второму тому

Если кто хочет знать метод, которому следовал автор во второй серии «Масок», пусть прочтет страницы, помещенные им во главе первого тома.

Гете писал:

«То, что говорится о вещах без личной заинтересованности, без пристрастия любви, не заслуживает внимания».

В словах этих, быть может, есть преувеличение. Отрицательная критика необходима. Но все фигуры прошлого должны быть удержаны в памяти людей. Приходится от времени до времени разбивать и переплавлять бронзу, принявшую неверную или слишком претенциозную форму. Но такая работа производится в полумраке. Толпу не следует приглашать на зрелище казней. Мы призываем ее лишь для участия в праздниках славы.

Некоторые критики принимают вид судей, изрекающих приговоры и ожидающих палача.

«А вот и палач! Разведем огонь, чтобы весело плясать вокруг пепла нашей любви!»

Однако, для дурных книг не требуется костра. Достаточно огня камина.

На следующих страницах мы даем не критику, а психологический или литературный анализ. У нас нет принципов и нет образцов. Создавая произведение, писатель творит свою эстетику. Мы обращаемся к чувству, а не к рассудку читателя.

В литературе, как и повсюду, должно прекратиться владычество отвлеченных слов. Произведение искусства живет только чувством, которое оно в нас вызывает. Достаточно определить и описать характер этого чувства. От метафизики мы переходим к восприятию. От чистой идеи к физическому наслаждению.

Сколько струн в человеке! Одно только перечисление их составляет уже значительный труд.

Реми де Гурмон

Морис Метерлинк

О жизни тех скорбных существ, которые движутся в таинственном безмолвии ночи. Они умеют лишь страдать, улыбаться и любить. Когда же они хотят что-нибудь понять, тревога их превращается в тоску, и минутная вспышка протеста разливается в потоке слез. Возносясь все выше и выше по скорбным ступеням Голгофы, мы останавливаемся в конце пути перед железной дверью: так поднимается на высоту сестра Игрена, так же стремятся вперед все те несчастные существа, чьи простые и чистые трагедии раскрыл перед нами Метерлинк.

В былые времена смысл жизни был известен. Тогда люди знали самое главное – они знали конечную цель их пути, знали, в каком последнем приюте приуготовлено для них вечное ложе покоя. Но когда благодаря Науке было отнято у них стихийное знание чувств, одни возликовали, вообразив, что с них упало все лишнее, а другие предались отчаянию. Им почудилось, что на них взвалили еще одну, новую тяжесть, и эта тяжесть показалась им невыносимее всех остальных. Эта тяжесть – сомнение.

Вот из какого ощущения возникла целая литература – скорби, протеста и проклятья, обращенного к безмолвному Богу. Но за бурными воплями вопросов наступило временное затишье – появилась литература печали и скорби. Протесты были признаны бесполезными, а проклятия гибельными. Умудренное бесплодными битвами, человечество постепенно покоряется необходимости ничего не знать, ничего не бояться, ни на что не надеяться – разве только на самое отдаленное!

Где-то среди туманов – остров. На острове – замок. В замке – большой зал, освещенный маленькой лампой. В зале – люди, которые ждут. Ждут – чего? Они не знают. Они ждут, что вот

придут и постучатся к ним в дверь. Ждут, что потухнет лампа. Ждут Страха. Ждут Смерти. Они изредка произносят слова. Да, они роняют слова, на мгновение нарушающие тишину. Но не докончив фразы, остановив свой жест, они опять прислушиваются. Они слушают, ждут. Придет, или не придет? Придет! Она приходит всегда! Уже поздно. Быть может, она придет лишь завтра! И люди, собравшиеся в большом зале, освещенном маленькой лампой, улыбаются. Они надеются. И вот, наконец, раздается стук. Это все. Это – целая жизнь. Это – вся жизнь.

Маленькие, прелестно-ирреальные драмы Метерлинка отличаются глубокой естественностью и правдивостью. Его герои, похожие на видения, полны жизни. Они похожи на те шары, которые, будучи заряжены электричеством, выбрасывают лучи при одном прикосновении шпильки. Это не отвлечения – это синтезы. Действующие лица его драм – это отдельные состояния одной человеческой души, или, вернее, отдельные состояния коллективной души всего человечества. Это миги, минуты, которые могли бы стать вечными: они реальны именно потому, что ирреальны.

История литературы уже знает примеры такого рода искусства. Со времени «Roman de la Rose»[4] беллетристы с религиозным направлением мысли стали вводить в свои неуклюже претенциозные творения символы и абстракции. «Le Voyage d'un Homme Chrétien»[5] Бюниана, «Le Voyage spirituel»[6] испанца Палафокса, «Le Palais de l'Amour divin»[7] анонима – за всеми этими произведениями нельзя отрицать известного значения. Но в них все слишком ясно, действующие лица этих романов выступают под слишком прозрачными именными значками. Можно ли себе представить какой-нибудь свободный театр, на котором была бы поставлена драма с такими героями, как Сердце, Ненависть, Радость, Гнев, Молчание, Забота, Вздох, Боязнь и Невинность. Время для подобных забав уже прошло, или, может быть, еще не вернулось. И вместо того, чтобы перечитывать «Le Palais de l'Amour divin», прочтите «Смерть Тентажиля», ибо только от новых произведений мы можем требовать эстетического наслаждения, одновременно и совершенного, и захватывающего, и мучительного. Метерлинк притягивает и увлекает, он опутывает нас, как осьминог, мягким шелком волос уснувших принцесс, среди которых забылся тревожным сном ребенок, «печальный, как молодой король». Он захватывает и уносит нас в глубокие бездны, где в бурном водовороте «кружится разлагающийся труп ягненка Аладина», и еще дальше – в туманные, безгрешно-чистые страны, где

влюбленные говорят друг другу такие слова: «Как строго и серьезно ты целуешь меня»… «Не закрывай своих глаз, когда я так целую тебя. Я хочу видеть поцелуи, которые дрожат в твоем сердце, и благодатную нежность, которая поднимается со дна твоей души. У нас не будет больше таких поцелуев»… «Всегда, всегда»… «Нет, нет, два раза нельзя целовать в объятьях смерти». При таких словах, при таких прекрасных вздохах, замирает всякое возражение. Невольно умолкаешь, почувствовав, что можно выражать любовь словами. Да, это поистине новая форма любви. Индивидуальность Метерлинка необыкновенная. Не изменяя себе, он умеет извлекать звуки даже из одной струны. Но эта струна сплетена у него из нитей конопли, им самим посеянной и взращенной. Он сам мочил и трепал эту коноплю, и струна поет под его изнемогающими пальцами, грустная, несравненная и нежная.

Метерлинк создал великое творение. Он нашел глухой нежданный крик, какой-то холодный, зыбкий, мистический стон.

Мистицизм – это слово в последние годы приобрело много различных и даже противоположных значений, и следует заново и точно определять его каждый раз, когда в нем встречается необходимость. Некоторые придают ему значение, сближающее его с другим, более новым словом: индивидуализм. И несомненно, эти два понятия соприкасаются между собою, ибо мистицизм можно рассматривать, как такое состояние, в котором, не чувствуя себя связанной с миром физическим, отрешившись от всего случайного и неожиданного, душа исключительно отдается непосредственному слиянию с бесконечным. Но если бесконечное неизменно и едино, то души людей разнообразны и множественны. Каждая из них говорит с Богом на своем языке, о вещах, которые ее только и волнуют. И Бог, хотя и единый, открывается каждому живому существу в тех формах, в каких оно Его может постигнуть. Он никогда не говорит одному того, что уже сказал другому. Свобода – вот привилегия души, дошедшей до мистицизма. Тело для нее – сосед, которому она советует хранить молчание. Но если тело все-таки заговорит, она его слушает как бы через стену. Если оно начинает действовать, она смотрит на него сквозь дымчатый покров. Исторически такое состояние души известно еще под именем квиетизма. Фраза, в которой Метерлинк рисует Бога улыбающимся нашим тягчайшим ошибкам, как улыбаются, глядя на играющих на ковре собачек, несомненно фраза квиетиста. Она серьезна и кажется справедливой, особенно, когда подумаешь о том, как мало значения имеют наши поступки, как эти поступки совершаются, с какою силою нас увлекает за собой нескончаемая цепь причин и

следствий и как мало наши действия зависят от нас, даже наиболее решительные из них, наиболее обоснованные. Такая мораль, предоставляя жалким человеческим законам творить свою бесплодную работу, вырывает у жизни ее сущность и переносит ее в другие, высшие области. Только там, в сфере, огражденной от всяких случайностей, унизительных случайностей социального характера, жизнь может дать свои лучшие плоды. Мистическая мораль не признает того, что не отмечено двойной печатью человечности и божественности. Поэтому она всегда внушала страх духовенству и судебным учреждениям, ибо, отрицая внешнюю иерархию, она этим отрицает, хотя и пассивно, социальный порядок: мистик может согласиться на всякое рабство, но никогда не унизится до холопской обязанности быть гражданином. Метерлинк уже провидит то время, когда души всех людей сольются в нечто единое, как сливаются они теперь с Богом в своих мистических настроениях. Но возможно ли это? Станут ли когда-нибудь люди истинными людьми, существами настолько свободными и гордыми, что они будут исходить в своих суждениях только от Бога. Метерлинк уже видит эту новую зарю, потому что он смотрит во внутрь себя, потому что он сам эта заря. Но если бы он посмотрел на человечество извне, он увидел бы лишь грубое стремление социалистической культуры к общему корыту, к общему стойлу. Те смиренные натуры, для которых он писал свои божественно-прекрасные книги, не будут их читать. А если и прочтут, то увидят в них одну лишь насмешку. Им твердили об общем корыте как о высшем идеале, и теперь они не смеют поднять своих глаз к небу. Они знают, что вожди жизни строго их за это накажут.

Поэтому «Сокровище Смиренных», эта книга любви и освобождения, заставляет меня с горечью думать о жалкой участи не только современного человека, но, вероятно, и человека будущих времен.

> Великолепное, но ждет освободиться,
> Чтоб той стране не петь, где ей пришлось родиться,
> Когда скупой зимы засветится тоска.

И напрасно

> Власть злой агонии вся шея жаждет сбросить.

Час освобождения пройдет, но только немногие услышат его

призыв.

А между тем, сколько залогов освобождения можно найти на страницах Метерлинка, где ученик Рейсбрука, Новалиса, Эмерсона и Гелло (двое из этих писателей, наименее значительные, все же обладали интуицией настоящих гениев), раскрывая простые намеки великих умов, смело пускается в исследование темного мира идей. И средний человек, и человек высокой сознательности, все те, у кого чувства никогда не поднимаются до пафоса, нашли бы у него поддержку для своей души, научились бы, руководимые им, ценить поэзию повседневных интересов, всю прелесть тихой и глубокой внутренней работы. Они постигли бы смысл смирения, бесцельных слов. Они поняли бы, что смех ребенка и щебетание женщины, заражающие своею душевностью и волнующие своею непонятностью, так же значительны, как и самые блестящие речи Мудрецов. Метерлинк настоящий Мудрец. Он изливает перед нами свои мысли, необычные, наивно отрицающие всякую психологическую традицию, дерзновенно отбрасывающие от себя всякие шаблоны, смело устанавливающие за вещами лишь то значение, какое они действительно имеют в мире конечных явлений. Так, например, элемент чувственности совершенно отсутствует в его логической работе. Он понимает значение, но знает также и ничтожность волнения нервов и крови – той грозы, которая предшествует мысли, иногда ее заканчивает, но никогда не сопутствует ей. И если он и распространяется о женщинах, лишенных души, то только для того, чтобы обследовать «мистическую соль поцелуя, в которой запечатлелось навеки воспоминание о встрече влюбленных уст».

Лирические или философские творения Метерлинка явились в то время, когда мы так жадно искали всего, что возносит, всего, что может дать логическую опору, в тот час, когда мы уже без всякого равнодушия внимали словам о высшей цели жизни, о «больших дорогах», ведущих от видимого к невидимому. Метерлинк не только открыл перед нами эти широкие дороги, проторенные подвигами добрых душ прошедших времен, эти широкие дороги, на которых отдельные великие умы, точно оазисы в пустыне, уже разливали вокруг себя атмосферу любви, но еще и углубил и расширил их по направлению к бесконечности. Им были сказаны слова «такие тихие», «такие прекрасные», что сами собой расступились терновые кусты и исчезли деревья. Стало возможно сделать еще один шаг, стало возможным расширить горизонт сегодняшнего дня.

Может быть, другие поэты владеют или владели более простым стилем, более творческим воображением, более тонкой

наблюдательностью, более яркой фантазией и большим талантом в передаче музыки человеческой речи. Пусть так! Но при всей робости и бедности своего языка, при наивности своих детских драматических концепций, – при всех этих недостатках и многих других, – Морис Метерлинк создал целый ряд книг, несомненно оригинальных, несомненно новых. Эти книги еще долго будут приводить в смущение жалкую толпу ненавистников всякого новшества, чернь, которая готова простить дерзновение, если уже имеются прецеденты, занесенные в протоколы истории, но которая с недоверием взирает на гения, являющего из себя одно непрерывное дерзновение мысли.

Эмиль Верхарн

Из всех современных поэтов, этих Нарциссов, влюбленных в собственный лик, Верхарн менее других позволяет любоваться собой. Он суров, буен и неловок. Занятый в продолжение двадцати лет выковыванием странного, магического инструмента, он укрылся в какой-то горной пещере, где стучит молотом по раскаленному железу среди отблесков пламени и целого моря огненных искр. Его следовало бы изобразить кузнецом.

Как будто души он ковал,
Так сильно ударял металл,
Куя молчанье и терпенье.

Если найти Верхарна и задать ему какой-нибудь вопрос, он ответит параболой, в которой каждое слово звучит, как стук железа, и заключит свою речь новым сильным ударом молота по наковальне.

Когда Верхарн не работает в своей кузнице, он бродит по полям и окрестным деревням, с открытою душою, готовый все запечатлеть, и фламандские деревни раскрывают ему свои тайны, которых они никому еще не рассказывали. Он видит вещи, полные чудес, и не удивляется им. Перед ним проходят странные существа, с которыми мир постоянно сталкивается, не замечая их, существа, видимые только для него одного. Он встречал ноябрьский ветер:

Ноябрьский холодный ветер,
Ветер,
Кто же встретил дикий ветер
На распутье ста дорог?

Он видел Смерть, и притом не раз. Он видел Страх, он видел безмерное Молчание, «сидящее с глубокой Ночью рядом».

Наиболее характерное слово для поэзии Верхарна: «галлюцинировать». Оно встречается на каждой странице. Написав целую книгу о «Галлюцинирующих Деревнях», он не освободился от мысли о всеобщей галлюцинации. И тут нет никакого внешнего колдовства над ним: в самой природе Верхарна заложена склонность быть поэтом галлюцинирующим. «Наши ощущения, – говорит Тэн, – это настоящие галлюцинации». Но где начинается истина и где она кончается? Кто может это определить? Поэт, у которого нет никаких психологических колебаний, не делает никаких разграничений между истинными галлюцинациями и ложными. Для него все галлюцинации истинны, если только они остры и сильны, и он передает их нам в наивном рассказе. А когда о них повествует такой поэт, как Верхарн, рассказ блистает красотой. Красота в искусстве – это понятие относительное. Она получается из смешения самых различных элементов, часто совершенно неожиданных. Из этих элементов только один отличается постоянством, прочностью и встречается во всех комбинациях: это стремление ко всему, что ново. Произведение искусства необходимо должно отличаться новизною – эту новизну мы узнаем по тому ощущению неизведанного, которое оно в нас вызывает.

Если же произведение не дает такого неизведанного ощущения, то каким бы прекрасным его ни считала толпа, в действительности оно должно быть признано отвратительным и достойным презрения. Оно бесполезно и по одному этому безобразно, ибо нет в мире ничего полезнее красоты. У Верхарна красота создана из новизны и силы. Этот поэт истинно могуч. Со времени его «Галлюцинирующих Деревень», которые произвели впечатление настоящей геологической катастрофы, уже никто не посмеет оспаривать у него значения и славы великого поэта. Быть может, магический инструмент его слова, над которым он работает в течение двадцати лет, еще не отделан до конца, быть может, речь его еще не отличается настоящим высоким искусством, и все его творчество имеет неровный характер. На лучших страницах у него рассеяно множество неуместных эпитетов, а в талантливейших поэмах встречается немало того, что некогда считалось прозою. Но тем не менее близкое знакомство с его поэзией дает впечатление силы и мощи. Несомненно: это истинно великий поэт. Прочтите хотя бы этот отрывок из его «Les Cathéd-rales»[8]

О, эти толпы народа,

И нищета, невзгода,
Что треплют их, как в бурю непогода!
С потиров же покрытых шелком

К городам нагроможденным,
К стеклу высоких крыш
Из глубины священных ниш
Кресты возносятся глаголом довременным.

Они возносятся в золоте воскресений —
Рождества, Пасхи и белых вознесений,
Они возносятся в алтарных фимиамах
И бурею органа в древних храмах. К
расные капители и алые своды,
Их душа живет долгие годы,
Живет обрядами и властной тайной
Необычайной.

Но лишь угаснут звуки пенья
И простодушного моленья,
Исчезнувшего ладана печаль
Ложится на сосуды и алтарь;
И расписные меркнущие стекла,
Где папы, иноки, герои и блудницы,
Где слава христианства не поблекла,
Дрожат от шума поезда, что мчится.

Верхарн является истинным преемником Виктора Гюго, в особенности в своих первых произведениях. Даже после его эволюции в сторону более кипучей, свободной поэзии, он все же остался романтиком. Это слово, в применении к его гению, сохраняет всю свою прелесть и все свое красноречие. В пояснение этой мысли приведем четыре строфы, переносящие нас в былые, давно прошедшие времена:

Некогда жизнь была как блуждающий путник
среди сказочных утр и вечеров,
когда Десница Божия проводила через сумерки
золотую дорогу к синим Ханаанам.

Некогда жизнь была огромною, отчаянною,
дико повисшею на гриве жеребцов,
внезапною, полною молний за собою,
безмерно вздыбившеюся перед пространствами

безмерными.

Некогда жизнь была пламенной вызывательницею,
белый небесный крест и красный – ада,
при блеске железных вооружений
оба шли через кровь к своему победному небу.

Некогда жизнь бледною была с пеною у рта;
жили и умирали при набате, от преступных ударов,
воюя меж собою, гонители и убийцы,
над ними же безумная блистала смерть.

Эти строфы взяты из «Призрачных Селений», написанных свободным отрывочным стихом, полным созвучий и прерывающегося ритма. Но Верхарн, мастер свободного стиха, является в то же время и виртуозом стиха романтического, которому он умеет придать, не изменяя его структуры, неукротимый, бешеный галоп своей мысли, полной образов, фантомов и видений будущего.

Анри де Ренье

Анри де Ренье живет в старинном замке Италии, среди эмблем и рисунков, которыми украшены его стены. Он предается своим грезам, переходя из зала в зал. Вечером он спускается по мраморным ступеням в парк, вымощенный каменными плитами. Там, среди бассейнов и прудов, он погружается в мечты в то самое время, как черные лебеди в своих гнездах трепетно взмахивают крыльями, а павлин, одинокий как король, величаво наслаждается умирающим великолепием золотых сумерек. Анри де Ренье – поэт меланхолии и блеска. Два слова, которые чаще всего звучат в его стихах, – это or[9] и mort[10]. У него есть поэмы, в которых эта царственная и осенняя рифма повторяется с настойчивостью, производящей жуткое впечатление. В собрании его последних произведений можно насчитать по крайней мере пятьдесят стихов, заканчивающихся словами: «золотые птицы», «золотые лебеди», «золотой бассейн», «золотой цветок», «мертвое озеро», «мертвый день», «мертвая мечта», «мертвая осень». Это чрезвычайно любопытное и симптоматическое явление, происходящее отнюдь не от скудости языка, а из нескрываемой любви к одной из самых богатых красок, к печальному великолепию, неизменно исчезающему, как закат солнца, во мраке ночи.

К его услугам все необходимые слова, как только ему захочется передать свои впечатления, цвет своих мечтаний. Точно так же не приходится искать слов и тому, кто задумает определить самого поэта. Прежде всего ему придет в голову то самое слово, которое уже упоминалось, которое непреодолимо вспыхивает в сознании, когда говоришь о Ренье: богатство! Анри де Ренье – поэт богатый по преимуществу, богатый образами! Ими полно у него все: сундуки, кладовые, подземелья. Рабы,

непрерывными вереницами, приносят ему все новые и новые поэтические богатства, которые он гордым жестом рассыпает по ослепительно-белым ступеням своих мраморных лестниц. Пестрые красочные каскады образов, то бурно кипящие, то тихо несущиеся по направлению к жизни, превращаются в пруды и озера, залитые солнечными лучами. Не все эти образы должны быть признаны новыми. Верхарн предпочитает самым верным, самым красивым метафорам, существовавшим до него, те, которые он создает сам, хотя бы они казались неуклюжими и бесформенными. Анри де Ренье не пренебрегает уже существующими уподоблениями, но перерабатывает их и приспособляет к своим задачам, изменяя при этом весь их антураж, придумывая для них новые ассоциации, придавая им еще не известное значение. Если среди этих образов, прошедших через такую переработку, попадаются и образы, отличающиеся девственной чистотой, все же его поэзия не дает впечатления чего-то вполне оригинального. Творя так, как творит Анри де Ренье, можно избежать опасности быть неясным и странным. Читатель не чувствует себя затерянным среди дремучего леса. Перед ним всегда верная дорога. Радость, которую он испытывает, срывая новые цветы, еще увеличивается тем, что тут же рядом растут и цветы любимые, знакомые.

Печальная пора, – цветы уже не вьются,

Желтеет тусклый день поблекшими листами,
И бледная заря водами отразилась;
А вечер точит кровь, израненный стрелами,
Таинственных ветров, что плачут и смеются.

Анри де Ренье умеет стихами сказать все, что хочет. Его тонкость, его проницательность не знают границ. Он передает едва зримые оттенки человеческой мечты, неуловимый бег фантастических видений, переливы расплывающихся красок. Обнаженная рука, конвульсивно опирающаяся на мраморный стол, плод, качаемый и срываемый ветром, забытый пруд – этих нюансов совершенно достаточно для него, чтобы создать прекрасную и чистую поэму. Его стих ставит перед глазами живые образы. Несколькими словами он умеет передать то, что видит внутри себя.

Печальные пруды, где тают вечера.
Не собраны никем, цветы там опадают.

Речь его безукоризненна. И этим он тоже отличается от Верхарна. Его поэмы, являются ли они результатом долгого, или короткого труда, никогда не носят на себе отпечатка усилий. С удивлением и восхищение следишь за прямым и благородным бегом его строф, которые, подобно белым коням в золотой сбруе, несутся вперед и исчезают в темной славе вечеров.

Богатая и тонкая, поэзия Анри де Ренье никогда не отличается одной только лирикой. Среди гирлянд метафор у него всегда сверкает какая-нибудь идея. И как бы схематична, как бы неопределенна ни была эта идея, ее все же совершенно достаточно, чтобы ожерелье поэтических образов не рассыпалось в беспорядке. Все ее жемчужины нанизаны на нитку, иногда совершенно незаметную, но всегда крепкую. Таковы, например, следующие строки:

Такою бледною заря была вчера,
Над мирными зелеными лугами,
Что с раннего утра
Дитя явилось меж кустами
И наклонялось над цветами,
Чтоб асфодели рвать прозрачными руками.

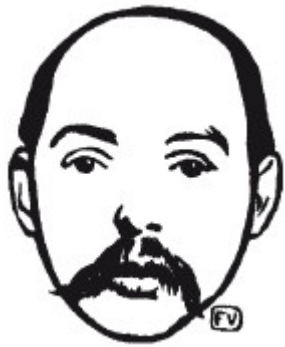
Был полдень грозно жгуч и тусклы небеса,
В саду – безмолвная и мертвая краса,
Деревьев веянье живое не касалось;
Как мрамор жесткою вода казалась,
А мрамор светлым был и теплым, как вода.
Прекрасное Дитя явилося сюда
В одежде пурпурной и в золотом венке,
И долго виделось вблизи и вдалеке
Как огненных пионов кровь стекала,
Когда меж них Дитя мелькало.

Дитя нагое вечером пришло
И розы собирало в темной сени,
Оно рыдало, зачем сюда пришло,
Своей боялось тени.
Ребенок был так наг и мал,
Что в нем свою судьбу я вмиг узнал.

Это простой эпизод длинной поэмы, в свою очередь являющейся фрагментом целой книги. Это маленький триптих, имеющий несколько значений, сообразно с тем, берется ли он в отдельных своих частях, или целиком. В одном случае – перед

нами судьба отдельного существа, в другом – символ жизни вообще. Но этот отрывок дает нам также и образец настоящего свободного стиха, поистине совершенного, виртуозного.

Франсис Вьеле-Гриффен



Я не хочу сказать, что Вьеле-Гриффен веселый поэт, но, несомненно, это поэт веселья. Вместе с ним принимаешь участие в радостях простой, нормальной жизни, в стремлениях к миру. Вместе с ним приобщаешься к непоколебимой вере в красоту, в непобедимую молодость природы. Он не буен, не пышен, не нежен – он спокоен. Очень субъективный, впрочем, может быть, именно благодаря своей субъективности, он религиозен, так как думать о себе значит, в конце концов, думать о всей своей личности в полном ее объеме. В природе он, как Эмерсон, видит «прообраз древней религиозной мысли человечества». И как Эмерсон, он думает, «что день не пропал даром, если внимание хоть на мгновение было уделено природе». Он знает и любит все элементы леса, начиная от «больших, нежных ясеней» до «молодых, бесконечно разнообразных трав». И, несомненно, это его лес, о котором он говорит:

Вся жимолость покрылася цветами,
Сочатся солнца золотые слезы,
Шуршит косуля быстрая кустами,
И ветер веет по кудрям березы
Между листами.

В моих лугах осеребрились травы,
Как шпаги блеск блестят лучи далеко,
Жужжанье пчел услышите с утра вы
И ландыши по берегу потока,
И ветер веет в ясенях дубравы.

Но он знает не только цветы, которыми пестрят луга, он знает

также «La feur qui chante»[11], и «Celle qui chante»[12], и лаванду, и майоран, фею старых баллад и сказок. Он помнит припевы народных песен и вводит их в свои маленькие поэмы, похожие на комментарии к основному тексту, или просто на поэтическую грезу.

Где наша Маргерита?
Огэ, Огэ!
Где наша Маргерита?

Она в высоком замке усталая все ждет,
Она в своей землянке так весело поет,
Она в своей могиле, – там ландыш расцветет.

Где наша Маргерита?

И это почти так же трогательно, как стихи Жерара де Нерваля:

Где наши милые?
Они в могиле.
Житье постылое
Там позабыли.

И так же невинно жестоко, как те хоровые песни, которые поют маленькие девочки:

К чему дана краса?
Чтоб в землю зарывать,
А там червей питать,
А там червей питать.

Вьеле-Гриффен пользовался с чрезвычайной осторожностью народной поэзией, в которой так мало искусственного, что она кажется как бы рожденной, а не сотворенной. Но если бы он был и менее скромен, то все же не злоупотребил бы ею, ибо он умеет чувствовать и уважать. Другие поэты, к несчастью, отличались меньшим благоразумием. Они срывали «La rose qui parle»[13] такими неуклюжими и грубыми руками, что было бы лучше, если бы вечное молчание царило вокруг этой прелести народной фантазии, ими осквернённой и униженной.

Море, как и лес, тоже очаровывает и опьяняет Вьеле-

Гриффена. В одной из первых своих книг «Cueille d'Avril»[14] он дал нам полное его описание. Он показал море всепожирающее, ненасытное, море – бездну, море – могилу, море дикое, с горделивой и победной волной, море, отдающееся сладострастной ласке прибоя, море грозное, беззаботное, настойчивое, завистливое, играющее красками звезд и солнца, светлой зари и темной ночи. Поэт упрекает это море за то, что оно блестит чужой славой, и гордо заявляет, что не последовал его примеру и не искал почета в счастливых реминисценциях и наглых плагиатах! И надо признать, что Вьеле-Гриффен, который уже на первых ступенях своей поэтической деятельности не говорил пустых слов, сдержал впоследствии свое обещание. Он остался самим собою, свободным, гордым и неприступным. Его лес не безграничен, но это не шаблонный лес: это – владения его фантазии.

Не касаюсь другой, чрезвычайно важной стороны его творчества: его роли в трудном деле завоевания свободного стиха. Хотелось только передать более общие, глубокие впечатления. Я говорил не только о форме, но и о самом существе его искусства. Я хотел отметить ту новую струю, которую он внес во французскую поэзию.

Стефан Малларме

Рядом с Верленом Стефан Малларме тоже оказал непосредственное влияние на наших современных поэтов. Оба были «парнасцами», оба были, прежде всего, последователями Бодлера.

Per me si va tra la perduta gente[15].

Ими начинается длинный спуск с печальной высоты к скорбному миру «Цветов Зла». Вся современная литература, в особенности та ее часть, которую принято называть символической, известна под именем бодлеровской, конечно, не по внешним ее техническим приемам, а по ее внутреннему стилю, по ее тяготению ко всему таинственному, по ее стремлению уловить язык природы в ее отдельных явлениях, по ее готовности слиться с неясной мыслью, разлитой в темных пространствах мира, как это говорится в стихотворении, так часто повторяемом: [16]

Природа – строгий храм, где строй живых
колонн
Порой чуть внятный звук украдкою уронит;
Лесами символов бредет, в их чащах тонет
Смущенный человек, их взглядом умилен,

Как эхо отзвуков в один аккорд неясный,
Где все едино, свет и ночи темнота,
Благоухания, и звуки, и цвета
В ней сочетаются в гармонии согласной.

Перед тем как умереть, Бодлер прочел первые стихи Малларме. Он встревожился: поэты не любят оставлять после себя никаких преемников, они хотели бы стоять в одиночестве, унести с собою в могилу свой гений. Но Малларме был бодлеристом только в смысле филиации поколений. Столь ценная оригинальность этого поэта очень быстро определилась: его «Proses»[17], его «Après-Midi d'un Faune»[18], его «Sonnets»[19] явили миру всю очаровательную тонкость и проницательность его гения, то выдержанно спокойного, то презрительно высокомерного, то царственно нежного. Сознательно убив в себе всю непосредственность простых и живых восприятий, он из поэта превратился в настоящего виртуоза. Он полюбил слова за их возможное значение больше, чем за их действительный смысл. Из слов этих он творил мозаику, в изысканности которой была своя простота. О нем справедливо говорили, что он так же труден, как Перс, как Марциал. Подобно андерсеновскому человеку, который ткал невидимые нити, Малларме собирал драгоценные камни, горевшие отблеском его фантазии, не всегда в горизонте нашего зрения. Но было бы нелепостью предположить, что Малларме непонятен. Конечно, цитировать одно какое-нибудь стихотворение, неясное по своей оторванности от других – не лояльно, но следует сказать, что когда поэзия его хороша, она остается такою даже в отдельных своих фрагментах. И если в его книге позднейшего времени мы встречаем только обломки –

Печальна плоть, увы! и я прочел все книги.
Бежать! туда бежать! как пьяны эти миги
Для птиц, когда вокруг лишь пена да лазурь.

Уж осень желтыми веснушками покрылась…
Рыданьям белых лилий ты подобна…
Тебе принес дитя из ночи Идумийской —
Власть злой агонии вся шея жаждет сбросить.

то, без сомнения, и их надо приписать поэту, который был артистом в высшем смысле этого слова. О, этот сонет лебедя (последний стих является по счету девятым), в котором все слова сверкают снежной белизной!

Но об этом поэте, всеми любимом, почти провиденциальном, уже сказано все, что можно было сказать. И потому прибавлю только следующее. Недавно был поставлен вопрос, формулированный приблизительно так: «Кто явится предметом поклонения молодых поэтов после Верлена, сменившего Леконта де Лиля». Почти никто из опрошенных не ответил. Большинство

оправдывало свое молчание ссылкой на нелепую форму вопроса. И действительно, как можно требовать, чтобы молодой поэт восхищался «исключительно и последовательно» тремя «учителями», столь различными, как Верлен, Леконт де Лиль и Малларме, который, без сомнения, должен был получить наибольшее число голосов. Итак, многие не ответили из добросовестности, я же подаю свой голос теперь. Любя и восхищаясь Стефаном Малларме, не думаю, чтобы смерть Верлена могла дать повод любить и восхищаться им больше, чем мы восхищались им обыкновенно.

Но так как долг обязывает жертвовать мертвым ради живого, то, окружив славой имя живого таланта, мы тем самым придаем ему необходимую энергию. Результат анкеты мне нравится. Мы, которые тогда молчали, должны были говорить. Если истина пострадала оттого, что большинство отказалось от подачи голоса, то это факт в высшей степени печальный: пресса, осведомленная о положении вещей, нашла для себя лишний повод посмеяться над нами, пожалеть нас. Качаясь на волнах чернильного моря умственного невежества, но не погибнув в них окончательно, имя Малларме, внесенное, наконец, в элегантный список имен, конкурирующих на современном литературном ипподроме, плывет все вперед и вперед, отталкивая от себя и горькую, и сладкую пену окружающего его со всех сторон благерства.

Альбер Самен

Когда молодые современные женщины и женщины завтрашнего дня уже знают наизусть все, что есть нежно-прекрасного в стихах Верлена, они любят отдаваться мечтам в «Саду Инфанты». Несмотря на то, что он кое-чем обязан автору «Fêtes galantes»[20] (меньше, чем можно было бы думать), Альбер Самен принадлежит к самым оригинальным и обаятельным талантам. Это – наиболее тонкий и сладостный из поэтов:

> В плаще сиреневом и с поясом развитым
> Мечта приходит к нам, и рой неясных дум,
> И душ касается туманный шлейфа шум
> При звуке музыки старинном и забытом.

Прочтите целиком стихи, начинающиеся словами:

> В медлительном плену последних вечеров.

Они чисты и прекрасны, как любой образец французской поэзии, и мастерство здесь соединяется с простотой, присущей произведениям глубокого чувства и долгих раздумий. Свободный стих, новая поэтика! Из этих стихов понимаешь, как тщетны старания просодистов и сколь неловки слишком искусные бряцатели на кифаре. Тут есть душа.

Искренность Самена изумительна. Мне кажется, он не решился бы переложить в стихи ощущения, им самим не изведанные. Но искренность не имеет здесь значения наивности, а простота не говорит о неловкости. Он искренен не потому, что

признается во всем, что думает, а потому, что действительно продумывает все, в чем признается. И прост он оттого, что изучил свое искусство до самых его сокровенных тайн, которыми пользуется без усилия, с бессознательным мастерством.

Уж роз осыпалась вечерних вереница
И в бледном трепете закатных вечеров
Скамейка чудится меж вековых дубов,
Где юным я мечтал, торжествен, как вдовица.

Кажется, что эти строки принадлежат Виньи, но Виньи смягченному и снизошедшему до скромной, простой меланхолии, чуждой всякой торжественности. Самену не пришлось смягчаться, он мягок от природы, и, вместе с тем, сколько в нем страсти, сколько чувственности – нежной чувственности!

Ты, девственная, шла в виденьи небывалом,
А следом страстный фавн, покорен и косматый,
Я вечером впивал твой чистый аромат,

Мечта, что женственным овита покрывалом.

Нежная чувственность – таково именно было бы впечатление от его стихов, если бы все они соответствовали его поэтике, о которой он мечтал:

О белокуром стихе, где текучие расплываются чувства,
будто косы Офелии под водою;

о молчаливом стихе, без ритма, без основы,
где, как весло, скользит бесшумно рифма;

о стихе, что как истлевшие ткани, как звук,
как облако, неосязаем;

о стихе, что ворожит в осенний вечер,
как печальные слова женского обряда;

о стихе вечеров любовных, опьяненных вербеной,
где блаженная душа еле чувствует ласку.

Но этот поэт, который так любит оттенки, оттенки в духе

Верлена, иногда умел быть сильным колористом и мощным скульптором. Этот другой Самен, более давний, но не менее действительный, открывается нам в части сборника, которая озаглавлена «Evocations»[21]. Это Самен – «Парнасец», но неизменно индивидуальный, даже в своей высокопарности. Два сонета, озаглавленные «Cléopatre»[22], прекрасны не только по слову, но и по мысли. Это не только музыка и не только пластика. Поэма эта цельна и жизненна. Это мрамор странный и волнующий, живой мрамор, возбуждающий и оплодотворяющий все, вплоть до песков пустыни вокруг загоревшегося на минуту любовью сфинкса.

Таков этот поэт: неотразимо обаятельный в своем искусстве будить созвучный отклик во всех колоколах и во всех душах. Все души очарованы «инфантой в праздничном наряде».

Пьер Кийярд

Это было очень давно, в героическое время Театра Искусства. Нас пригласили посмотреть и послушать «La Fille aux Mains coupées»[23]. Об этом представлении у меня сохранилось воспоминание как об интересном, цельном и прекрасном спектакле, давшем тонкое и острое впечатление законченности. Пьеса длилась не более часа, но стихи остались в памяти, как цельная поэма.

Пьер Кийярд объединил свои первые стихи под заглавием, для многих слишком самонадеянным: «La gloire du Verbe»[24]. Иметь смелость так озаглавить свои стихи, значит быть уверенным в себе, сознавать свое мастерство и, во всяком случае, утверждать, что даже после Леконта де Лиля и Эредиа не ослабело то искусство, где вместе с яркостью воображения требуется и редкая верность руки. Он нас не обманул: искусный ювелир, он сумел прославить драгоценное многообразие человеческого слова, вызвать блеск улыбки в жемчугах и озарить смехом радугу бриллиантов.

Капитан галеры, нагруженной дорогими рабами, плывет он среди опасных и соблазнительных пурпуровых архипелагов (по слухам, такими видятся греческие острова в известные часы), а с наступлением ночи бросает якорь в песчаное дно фиолетовых заливов, «в лиловом блеске лунного сияния». И ждет появления божественного.

Тогда из глубины, из трепетного мрака,
Как солнце юное, встает с морского дна,
Блистая белизной, и в пышности руна

Распущенных волос, где рдели капли мака,
Восходит женщина…

Ее глаза – это бездны радости, любви и ужаса. В них отразился весь мир вещей, от травки до бесконечности морей. Она говорит: поэт, твоя жизнь полна желаний, восторгов и любви. Ты видишь себя во власти плотских радостей. И ты страдаешь, ибо радости эти кажутся тебе суетными.

Пускай лишь призраки, объятья к ним простри,
Пускай мечтанием поят волшебства воды, —
Погаснет солнца диск, умрут земли народы,
Но мир останется в твоей душе: смотри, —
Увяли быстро дни, как отцветают розы,
Но Словом создан мир, где ты живешь один.

Поистине, ты облек в форму мою красоту, дал ей движение. Я твое творение. Я существую: ты думаешь обо мне и выявляешь меня.

Такова руководящая идея этой «Gloire du Verbe», одной из самых редких поэм нашего времени, в которой идея и слово связаны гармоническим ритмом.

С восходом солнца галера снова поднимает свои паруса: Пьер Кийярд отплывает в далекие страны.

У него языческая душа, или, вернее, душа, которая хотела бы быть языческой. Если глаза его жадно ищут красоты осязаемой, то мечта его медлит открыть двери, за которыми спит красота, сокрытая в предметах. Но он более беспокоен, чем сознается в этом, и ощущение пленной красоты вызывает в нем постоянный трепет. Так как он знает все теогонии и все литературы,

Познал я всех богов, небесных и земных,

так как он удовлетворял жажду из всех источников, то перед ним открыты все способы упоения. Дилетант в высшем смысле этого слова, исчерпав радость блуждания, он изберет, наконец, себе жилище, без всякого сомнения, у какого-нибудь священного источника. Сорвав немало наслаждений, посеяв много благородных семян, он увидит себя владельцем царственных садов и простых благовонных цветников.

Цветы бессмертные и равные богам!

Фердинанд Герольд

Опасность «свободного стиха» заключается в том, что у него нет формы, что ритм его, слишком неопределенный, придает ему характер прозы. Мне кажется, что самые красивые стихи, это те, которые содержат одинаковое количество полных и ударных слогов: место ударений в них очевидно, а не предоставляется усмотрению читателя или декламатора. Не одни только поэты читают поэтов, и неблагоразумно полагаться на случайные толкования. Конечно, я не стану заниматься цитированием стихов, которые кажутся мне плохими, в особенности не стану их искать в поэмах Герольда: он этого не заслужил. Нельзя сказать, что он обладает даром ритма в высокой мере. Нет, он обладает им в достаточной мере, чтобы от поэзии его веяло нежной прелестью и тихой жизненностью. Герольд поэт нежности. Его поэзия – белокурая дева с жемчугами в светлых волосах. На шее и на пальцах – ожерелье и кольца. Тонкие, изящные геммы. Gemme[25] – одно из самых любимых слов поэта. Его героини расцвечены геммами, его сады – лилиями.

Белокурая, белая, белая Дама лилий.

Он любил ее, но сколько других, королев и святых, любил он еще! Читая прилежно забытые книги, он находит в них редкие легенды. Их он перелагает в короткие поэмы, часто не длиннее сонета. Только он один знает их, этих королев – Марозию, Анфелизу, Базину, Паризу, Ораблу или Аэлис, этих святых – Нониту, Бертилью, Ришардис и Гемму. О Гемме он думал прежде всего. Ей он уделяет лучшее место в этом расписном окне, радуясь, что еще раз напишет слово, которое его чарует.

Герольд один из наиболее объективных современных поэтов – о себе он говорит немного. Ему нужны темы, несвойственные его жизни, и он выбирает даже такие, которые кажутся чуждыми всем его верованиям. Но от этого его королевы не менее прекрасны, его святые не менее чисты. Эти панно и витражи вы найдете в его сборнике, озаглавленном «Chevaleries sen-timentales»[26], лучшем и наиболее характерном из его произведений. Поистине, это приятное чтение, и много сладостных часов проводишь средь этих женщин, этих лилий, гемм, осенних роз.

Осенние розы полиняли,
Розы, что цвели на могилах,
Медленно венчики опали,
Полна холодная зима лепестков милых.

Не правда ли, очень нежная печаль? А это:
Есть дома, что плачут на берегу,
С колокольни несется погребальный звон.
Звонят так печально…
Где я девушек подстерегу?
Они к смертной речке пошли из дома вон,
У каждой на пальце был перстень обручальный.

Таким образом, не насилуя своего таланта для пламенного изображения жизни, – работа, на которую он вряд ли был бы способен, – не претендуя на возможности, которых у него нет, Герольд создал для себя и для нас поэзию, полную чистоты, нежности, очарования и ласки.

Если бы от одного поэта стали требовать всего, кто мог бы удовлетворить нас? Главное – это иметь сад, вскопать его и засеять. Цветы, которые взойдут, гвоздика, пион или фиалка, будут иметь прелесть и ценность в свое время года, в свою пору.

Адольф Ретте

По изобилию поэтов, день, который мы теперь переживаем и который длится уже десять лет, нельзя почти сравнить ни с каким другим днем прошлого, даже с наиболее солнечным, наиболее богатым цветами. Было много тихих и нежных прогулок по росе – по следам Ронсара. Было прекрасное время после полудня, когда вздыхала среди гобоев и громких труб томно усталая виола Теофиля. Был романтический день, грозовой, мрачный и царственный, к вечеру пронзенный криком женщины, которую душил Бодлер. Был лунный свет Парнаса. Но уже всходило солнце Верлена. Теперь белый день. Среди широкой равнины есть все необходимое для стихов: трава, цветы, ручьи и реки, леса, пещеры и женщины, столь молодые и столь свежие, что кажутся похожими на живые видения, только что расцветшие в девственной фантазии юноши.

Широкая равнина полна поэтов, которые ходят не толпами, как во времена Ронсара, а дичась, в одиночку. Издалека они приветствуют друг друга коротким поклоном. Не у всех есть имена, многие никогда их не будут иметь. Как назовем мы их? Оставим их в покое. Но один из толпы расскажет нам о своих мечтах.

Это – Адольф Ретте.

Его сразу можно узнать по беспутному, почти дикому поведению. Он рвет цветы, не собирая их, вяжет плоты из тростника, пуская их по течению навстречу случаю, навстречу будущему. Но когда проходят молодые женщины, он улыбается и становится томным. Прошла *Прекрасная Дама*… и он говорит:

Дама лилий нежных и влюбленных,
Дама лилий бледных, утомленных,
Грустна, с очами белладонны.

Дама королевских роз и мрачных,
Дама роз таинственных и брачных,
Тонка, словно Мадонна.

Дама райских, сладких умилений,
Дама всех восторгов, отречений,
Далекая звезда одиноких!

Дама ада, глаза терзаний,
Дама дьявола, весь яд лобзаний, —
Это – пламя озер глубоких, —
Сгорю я от твоих касаний!

Прекрасная дама прошла, но его заключительное проклятье не тронуло ее. Она приписала его, вероятно, чрезмерности любви. Прошла, ответив лишь улыбкой на улыбку.

Первым эпилогом этой идиллии явилась чудесная жалоба:

Мне мнится, о душа моя, что вы, как сад.

Сад, где в сумраке вечера виднеются зацепившиеся за кусты обрывки вуали:

Той дамы, что проходит мимо.

Несколько времени спустя мы узнаем, что Ретте, вернувшись из путешествия на «Archipels en fleurs»[27], обогатил свою мечту новой жатвой. И он станет еще богаче. Его талант – это живучий черенок, привитый к дикому деревцу, гордому и густолиственному. Как поэт, Адольф Ретте обладает не только чувством ритма и любовью к слову: он любит также идеи, идеи новые, даже крайние. Он хотел бы освободиться от всех старых предрассудков, хотел бы освободить своих братьев от социального рабства. Его последние произведения: «La Forêt bruissante»[28] и «Similitude»[29] – подтверждают эту тенденцию его духа. Одно из этих произведений – лирическая поэма, другое – драматическая поэма в прозе, очень простая, очень любопытная и очень необычная по соединению сладких грез нежного поэта и немного строгих, немного наивных фантазий анархического утописта. Но без наивности, вернее, без душевной свежести, мыслимы ли поэты?

Вилье де Лиль Адан

Установилось мнение, звучащее парадоксально (неловкое свидетельство расшатанного поклонения), что творчество Вилье де Лиль Адана находится вне времени и пространства. Это утверждение более чем странно, ибо именно человек высшего порядка, великий писатель, роковым образом, благодаря своему гению, обречен быть синтезом своей расы и своего времени, выразителем либо всего человечества определенного момента, либо известного его фрагмента, обречен быть мыслью и словом целого народа, а не каким-то неизвестно откуда явившимся чудовищем. Как и Шатобриан, родственный ему по славе и происхождению, Вилье де Лиль Адан был выразителем момента – момента очень торжественного. Оба они в разных целях, в различной форме, на время воссоздали «избранную» душу. От одного произошел католический романтизм и уважение к традициям старины, от другого – идеалистическая мечта и культ внутренней красоты. Но первый был, кроме того, гордым творцом неукротимого индивидуализма, второй показал нам, что окружающая жизнь представляет собой единственный годный для обработки материал. Вилье принадлежал своему времени настолько, что все его лучшие произведения – мечты, прочно основанные на новых течениях науки и метафизики, как, например, его «Ева Грядущего», как «Tribulat Bonhomet»[30], эта огромная, удивительная и трагическая буффонада, в которой, быть может, для того, чтобы создать наиболее оригинальное произведение века, вместе соединились дарования мечтателя, ирониста и философа.

С этой точки зрения надо признать, что, будучи существом необычайно сложным, Вилье естественно должен был вызвать самые противоречивые о себе суждения. Он совмещал в себе все. Это был новый Гете, если и менее сознательный, менее

совершенный, то зато более резкий и извилистый, более таинственный, более человечный, более нам близкий. Он всегда среди нас, он в нас самих. Он увлекает своим творчеством, своим влиянием, которому с радостью поддались наиболее талантливые из современных писателей и артистов. Это объясняется тем, что Вилье открыл двери в потусторонний мир, захлопнутые с треском (и – помните, – с каким!), и через эти двери целое поколение ринулось к бесконечному. Церковная иерархия называет в числе своих служителей рядом с заклинателями бесов еще и привратников, открывающих доступ к святилищу всех благоволений. Вилье совместил обе эти обязанности: он был заклинателем реального и привратником идеального.

Несмотря на сложность, в нем можно видеть двойной ум: два существенно непохожих друг на друга писателя соединялись в нем – романтик и иронист. Вилье-романтик, автор «Elën»[31] и «Morgane»[32], «Akédysséril»[33] и «Axël»[34], родился первым и умер последним, Вилье-иронист, автор «Жестоких рассказов» и «Le Tribulat Bonhomet», является промежуточным звеном двух романтических периодов. «Ева Грядущего» заключает в себе как бы смесь этих двух столь различных направлений: книга уничтожающей иронии есть в то же время и книга любви.

Вилье одновременно проявил себя в мечте и иронии. Он иронизировал над своими мечтами, когда жизнь заставляла его с отвращением отвернуться даже от них. Не было человека субъективнее Вилье. Его персонажи созданы частицами его души и вознесены, как в мистерии, до состояния подлинных и цельных существ. Когда ему нужен диалог, он заставляет своих героев произносить философские речи, превосходящие доступное им понимание вещей. В «Axël» аббатесса говорит об аде так, как сам Вилье мог бы говорить о гегельянстве, последователем которого он был вначале и в котором, на закате дней, находил одни лишь заблуждения. «Все кончено! Дитя испытывает восторг и опьянение ада». Он сам их испытал: он по-бодлеровски любил богохульство за его оккультную действенность, любил безмерный риск наслаждения насчет самого Господа Бога. Святотатство выражается в поступках, богохульство – в словах. Словам он верил больше, чем действительности, которая, в сущности, является только осязаемой тенью слов, так как из простого силлогизма совершенно ясно, что если мысль без слова не существует, то не существует также и материи без мысли. Могущество слова было его суеверием. Так, например, единственные исправления, которые мы видим при сличении первого и второго текста «Axël», состоят в том, что он придает словам совершенно специальные окончания, невольно

вызывающие в воображении монастырскую и церковную среду: proditoire[35], prémonitoire[36], satisfactoire[37] и fruition[38], collaudation[39]. То же чувство мистической мощи, заключающееся в раздельном произношении слогов, заставляет его отыскивать такие странные наименования, как le Desservant de l'ofce des morts[40], церковная служба, которая никогда и нигде не существовала, за исключением одного только монастыря Св. Аполлодора, или такое сочетание слов, как l'homme-qui-marche-sous-terre[41], которого нигде, кроме сцен «Нового Мира», встретить нельзя.

На одной из старых черновых страниц, относящейся, быть может, к «Еве Грядущего», он слово *реальный* определяет так:

«Теперь я утверждаю, что реальное имеет свои степени существования. Каждая вещь постольку для нас реальна, поскольку она нас интересует. Вещь, которая не представляет для нас никакого интереса, как бы не существует совсем. Иными словами: хотя бы и осязаемая, она существует для нас в гораздо меньшей степени, чем вещь не реальная, но нас интересующая.

Итак, реально только то, что волнует наши чувства, наш ум. Смотря по интенсивности впечатления, которое производит на нас это единственно реальное, то, что мы можем оценить и назвать этим именем, мы определяем большую или меньшую его степень, относительно которой мы вправе сказать, что она действительно создает эффект действительности.

Только идеей мы можем проверять реальность».

И еще:

«… с вершины высокой, дальней ели, одиноко стоявшей среди поляны, я услышал соловья, единственный голос, нарушавший молчание.

Поэтические ландшафты в большинстве случаев оставляют меня равнодушным, ибо наиболее подходящей обстановкой рождения действительно поэтических мыслей для каждого серьезного человека являются – четыре стены, стол и тишина. Те, которые не носят в себе души всего, что может показать им мир, напрасно будут вглядываться в него: они не узнают его, ибо каждая вещь прекрасна только сквозь призму мысли того, кто на нее глядит, кто ее продумал. В поэзии, как и в религии, нужна вера, а вере незачем смотреть телесными глазами, чтобы созерцать то, что она гораздо лучше знает в себе самой»…

Подобные мысли Вилье де Лиль Адан выражал много раз и всегда в новых и оригинальных формах. Не доходя до чистого отрицания космоса в духе Беркли, отрицания, которое как крайний логический вывод субъективного идеализма вытекает из определенной общей концепции, он в собственном построении

мира, имеющем тот же характер, принимает Внутреннее и Внешнее, Дух и Материю, отдавая явное предпочтение первым терминам перед вторыми. Слово *прогресс* служило для него мишенью для насмешек, как и глупость гуманитарных позитивистов, которые внушают молодым поколениям (мифология навыворот!), что земной рай, суеверие прошлого, является законной надеждой будущего.

Наоборот, одного из своих героев (вероятно Эдиссона) в коротком отрывке старого манускрипта «Ева Грядущего» он заставляет говорить следующее: «Теперь мы находимся в периоде зрелости Человечества – только и всего. Скоро наступит старчество этого странного полипа, его одряхление и, по завершении всей эволюции, смертное возвращение в таинственную лабораторию, где все видимости вечно перерабатываются, благодаря… какой-то непреложной необходимости»…

В последних словах Вилье издевается над всем, вплоть до веры в Бога. Был ли он христианином? Он сделался им к концу жизни. Вот когда он познал все формы духовного опьянения.

Лоран Тайяд

Индивидуализм, который принес с собою в литературу приятные кошницы новых цветов, оказывался часто совершенно бесплодным благодаря сорным травам гордости. Сколько молодых людей с раздутым самолюбием стремились создать не только собственное свое произведение, но и некоторое Творение Мира, создать такой единственный цветок, после которого дух, истощенный перенапряжением сил, потеряет свою производительную способность и должен будет уйти в медленную и темную работу восстановления собственных соков. В Париже есть даже две или три «машины славы», которые присвоили себе исключительное право пользоваться этим словом, изгнанным ими из лексикона. Но все это не имеет серьезного значения. Дух веет, где случится. Иногда он захватит на своем пути какую-нибудь лягушку и раздует ее до непомерности. Все это он делает для собственного развлечения, ибо жизнь скучна.

У Тайяда нет ни одной из этих смешных, горделивых претензий. Никто проще его не занимается ремеслом литератора. Римляне называли ритором того, кто умел говорить, кому слова повиновались, кто умел наложить на них ярмо, направлять, погонять, пришпоривать их, чтобы в любую минуту заставить их исполнить тяжелую работу, самую опасную, самую непривычную. Латинец по происхождению и по вкусам, Тайяд имеет право на это прекрасное имя ритора, которое так оскорбляет бездарных педантов. Это ритор в стиле Петрония, владеющий стихом и прозой с одинаковым мастерством.

Вот один из сонетов, взятый из редких теперь «Douzains de sonnets»[42].

Елена (лаборатория Фауста в Виттенберге).
Разрушена веков томящая преграда,

Я, сердце опьянив божественной судьбой,
Покинула Гадес и гробовой покой,
Где пьется сладостно забвения отрада.

Осталась грудь моя такою же тугой,
Я сильною стою, когда отваги надо,
Вдовой и девою гордилась мной Эллада,
Когда звучал набат и загорался бой.

Ведь лоно Матерей, о, Фауст, мне знакомо,
Но я пришла к тебе, химерою влекома,
Из бледных пажитей, где боги тихо спят.

Твоей любви несу, воспетая Гомером,
И шею, что века во век не потемнят,
И голос, что привык к пророческим размерам.

Написав этот сонет и «Vitraux»[43], поэмы, которым мистицизм с оттенком презрительности придал особую остроту, и «Terre latine»[44], совершенные и единственные страницы прозы, мучительные по чистоте своего стиля, Тайяд внезапно стал знаменитым и опасным благодаря своим жестоким и утрированным сатирам. В насмешку над бессмысленными путешествиями, он назвал их «Au pays du Mufle»[45]. Пошлость нашего времени возмущает этого Латинца, влюбленного в солнце и благоухания, в красивые фразы и жесты. Для него деньги – радость, которую бросают, как цветы, к ногам прекрасных женщин, а не зерно, которое закапывают, чтобы оно дало плод. Он гордо клеймит ханжество и скупость, фальшивые славы и настоящие гнусности, деньги и успех биржевых и фельетонных выскочек. Жестокий и даже несправедливый, он хлещет все, что ненавидит. Для него, как и для всех сатириков, личный враг превращается во врага общества. Но зато каким прекрасным языком написаны эти сатиры, языком одновременно и новым, и традиционным! И как много в нем пленительной наглости!

Все, что я писал, писал не этой дряни.

Действительно, баллады Тайада не предназначены для прекрасных дам, которые предаются мечтам, обмахиваясь павлиньими перьями. Трудно даже процитировать у него цельную строфу. Вот одна из наименее злых:

Бурже, Лоти и Мопассан,
Вас продают на всех вокзалах,
Вас подают, как масседуан,
Бурже, Лоти и Мопассан.
Любой тех авторов роман
Приятен, как сигары в залах,
Бурже, Лоти и Мопассан,
Вас продают на всех вокзалах.

Это почти только забавно. «Le Quatorzains d'Eté»[46] можно было бы привести целиком. Даже не мешает знать это стихотворение на память, ибо это шедевр по своей тонкости. Маленькая жанровая картинка, которую нужно беречь и хранить. Эпиграф, строфа Рембо из «Premières Communions»[47] – «супругой маленькой и жертвою была» – дает тон всей картине:

Конечно, господин Бенуа одобряет,
что читали Вольтера и прочих иезуитов.
Он мыслит. Он склонен к продолжительным спорам,
презирает монахов и домашние средства.

Он даже ораторствует в одной шотландской ложе,
Но так как его законная супруга верит в Бога —
Маленькая Бенуа, в вуали и голубых лентах
причастилась. Потому распили несколько бутылок.

В кабачке, средь заплеванных скамей,
сонного бильярда и грязных лакеев,
девочка в шелковых перчатках покраснела,

а господин Бенуа, обращаясь к духовному,
выказывает некоторое удовольствие, что сегодня утром
он присутствовал при соединении единственного сына
с его барышней.

Так же, только гораздо менее остроумно, Сидоний Аполлинарий издевался над варварами, среди которых заставляла его жить жестокость того времени. Лоран Тайяд, как и Клермонский епископ, не напрасно смеется над ними и бичует их: его эпиграммы переживут наше время. А пока что, я все же считаю его одним из подлинных украшений современной французской литературы.

Жюль Ренар

Человек встает рано утром и бредет по лесным дорогам и тропинкам. Он не боится ни росы, ни шипов, ни сердитых веток изгороди. Он смотрит, слушает, нюхает воздух. Его манят птицы, цветы и ветер. Не спеша, спокойно старается он настичь природу врасплох, в самом ее жилище, потому что слух ее необыкновенно остер. Вот он нашел ее, она тут. Осторожно раздвинув сучья, он любуется ею в глубоком сумраке ее убежища, и не будя ее, снова опустив завесу, возвращается домой. Перед сном он вспоминает виденные образы: «послушные, они всплывают в памяти».

Жюль Ренар сам дал себе имя охотника за образами. Этот охотник обладает редким счастьем и преимуществом: среди всех своих собратьев он один приносит дичь, еще невиданную. Он пренебрегает всем известным, или, вернее, он не знает его. Добыча его состоит из экземпляров самых редких, даже единственных. Но он не трудится запирать ее на ключ, потому что она так всецело принадлежит ему, что вор напрасно вздумал бы ее похитить. Такая личность, столь резко, столь ярко выраженная, содержит в себе нечто смущающее, раздражающее и, по выражению некоторых завистников, нечто преувеличенное. «Поступайте, как мы, черпайте из общей сокровищницы старые метафоры. Поступая так, вы будете быстро двигаться вперед. Это очень удобно». Но Жюль Ренар вовсе не желает быстро идти вперед. Очень трудолюбивый, он пишет мало, понемногу зараз, походя на терпеливых резчиков, которые режут сталь с медленностью геологического процесса.

Изучая писателя, любят (пристрастье, полученное нами в наследство от Сент-Бева) знать его духовную семью, перечислять его предков, устанавливать по его поводу законы наследственности, находить указания на прочитанные книги, следы чужого влияния, отпечаток руки, которая легла на

мгновение на его плечо. Для тех, кто много странствовал среди книг и мыслей, подобная работа не представляет особой трудности. Часто она настолько легка, что было бы лучше от нее воздержаться и не нарушать искусно завоеванной славы оригинальности.

По отношению к Жюлю Ренару у меня нет этого чувства. Я хотел бы ему зарисовать листок Stud-book, но это своеобразное существо явилось без предков, и среди ветвей генеалогического дерева остались висеть пустые медальоны.

Своим рождением и умом быть обязанным только самому себе, писать – ведь речь идет о писаниях – с глубокой верой в возможность создать настоящее новое вино, с неожиданным вкусом, оригинальное и неподражаемое – вот что должно быть для автора «L'Ecorni-fleur»[48] подлинной причиной радости и сильным доводом беспокоиться менее других о своей посмертной славе. Уже его «Рыжик»[49], любопытный тип умного и угрюмого ребенка-фаталиста, не только запомнился, но вошел в поговорку. «Рыжик, ты будешь запирать кур каждый вечер». Это изречение по своей смешной правдивости может сравниться с самыми известными словцами знаменитых комедий, причем Сирано и Мольер, оба вместе, составляют неотъемлемую черту его творчества.

Признав оригинальность Жюля Ренара, отметим также его ясность, отчетливость и свежесть. Его картины парижской или деревенской жизни имеют вид самых тонких гравюр. Порой они несколько сухи, но всегда резко очерчены, ясны и полны жизни. Некоторые отрывки, более затушеванные и широкие, являются настоящими шедеврами искусства. Такова, например, «Семья деревьев».

> «Перейдя поляну, выжженную солнцем, я встретил их.
>
> Из-за шума они не живут у больших дорог. Как одинокие птицы, они селятся на невозделанных полях, у источников.
>
> Издали они кажутся непроницаемыми, но как только подходишь к ним, стволы их раздвигаются. Осторожно они встречают меня. Я могу отдохнуть, освежиться, но я догадываюсь, что они наблюдают за мной, не доверяют мне.
>
> Они живут семьей, самые старые посредине, а маленькие, у которых только что распустились первые листья, разбросаны повсюду, но всегда невдалеке друг от друга.

Умирают они медленно. Своих покойников они оставляют в стоячем положении, ожидая, пока они не рассыпятся в прах.

Точно слепые, они касаются друг друга ветвями, желая убедиться, что все тут. Охваченные гневом, они жестикулируют, когда ветер выбивается из сил, чтобы вырвать их с корнем. Но между собой – никаких споров. Они шуршат в согласном аккорде.

Я чувствую, что они должны быть для меня настоящей семьей. Всякую другую я скоро забыл бы. Эти деревья постепенно примут меня в свою семью, постепенно усыновят меня. Чтобы удостоиться этого, я учусь всему, чему нужно.

Я умею смотреть на проходящие облака.

Я умею оставаться недвижно на месте.

И я почти умею молчать».

Когда в антологических сборниках будет помещен этот отрывок, вряд ли в них найдутся другие страницы, полные такой же тонкой иронии и подлинной поэзии.

Луи Дюмюр

Представлять собою логику среди собрания поэтов – роль очень трудная, сопряженная с известными неудобствами. Тебя начинают принимать слишком всерьез. Чувствуешь себя обязанным продолжать писать в строгом тоне. Серьезность не нужна для выражения того, что считаешь истиной. Ирония придает приятную остроту эссенциям морали: для этого навара из ромашки необходим перец. Утверждать что-нибудь пренебрежительно – довольно верный способ не быть обманутым даже собственными утверждениями. Это очень удобный прием в литературе, в которой вообще нет ничего достоверного. Само искусство, без сомнения, одна лишь игра, основанная, говоря философски, на обмане. Вот почему полезно улыбаться.

Луи Дюмюр улыбается редко. Но если, завоевав своей жизнью снисхождение окружающих и некоторое истинное право на горечь, он захотел бы улыбнуться, защитить себя или развлечься, мне кажется, все собрание поэтов с удивлением, с чувством внутреннего шока, запротестовало бы. Итак, он остается серьезным в силу привычки, в силу последовательности логической мысли.

Дюмюр – это сама Логика. Он умеет наблюдать, комбинировать, делать выводы. Его романы, драмы, стихи походят на солидные строения. Их строго взвешенная архитектура нравится искусной симметрией изгибов, направленных к одному центральному куполу, который неуклонно притягивает к себе взор. Он обладает достаточной силой и волей, чтобы, увлеченный ошибочной мыслью, отказаться от нее не прежде, чем сделает из нее самые крайние выводы. Он достаточно владеет собой, чтобы не сознаваться в своем заблуждении и даже защищать его резонерскими ухищрениями.

Такова и его система французского стиха, основанная на тоническом ударении. Правда, он часто не добивался никаких результатов, – языки имеют свою повелительную логику, – но зато «гекзаметры» его бывали неожиданны и удачны, как например: «L'orgueilleuse paresse des nuits, des parfums et des seins»[50].

По-видимому, Луи Дюмюр направил свою литературную деятельность всецело на театр. Разрезав первые страницы его пьес (я не говорю о «Рембрандте», драме чисто исторической, высокого стиля и широкого размаха), с изумлением останавливаешься перед подновленными декорациями, старыми знакомыми именами, условным реализмом, устаревшим расположением вещей и персонажей под новыми одеждами и свежим лаком. Но уже с третьей прочитанной строчки автор заявляет, что среди печального сценического пейзажа он даст нам услышать слова значительные, что дуновение ветра, постепенно переходящее в ураган, снесет весь этот хлам.

Подновленная декорация имеет характер преднамеренности. По мере того как банальность ее расплывается, действующие лица драмы, весь ее антураж, освобождаются от своих покровов при молниях его фантазии. Остается одна идея в голом виде, или задрапированная присущей ей внутренней неясностью.

И эта условная обстановка взята как наиболее простая, попавшая под руку, как обстановка, которая всего легче дает возможность нейтральному воображению зрительной залы представить себе битву идей при помощи бутафорского оружия.

Некто идет по свету с сундуком в руках, наполненным прахом родной и свободной земли. Он несет свою любовь. Но вот приходит момент, и он падает под тяжестью этой любви. Видя это, другой человек начинает постигать какую-то правду – он освобождается от женщины, которая сломит его силы. Любить – это значит взвалить на себя обузу именно тогда, когда, потеряв свободу, лишаешься при этом и сил.

В «La Motte de terre»[51] это выражено проницательно и сильно. Это работа писателя, в совершенстве умеющего владеть своими природными дарованиями и управлять ими с непринужденностью и превосходством, которые так легко подчиняют всякую мысль. Случается, что произведение стоит выше человека, выше его разумения. Но как бы незначительно ни было это превосходство и как бы ни невинен был обман впечатления, явление это всегда производит унизительный эффект. Оно вызывает презрение в большей степени, чем писания самой безобразной посредственности, вполне адекватные мозгам, которые их создали. Значительный поэт всегда выше своего

творения: его желания слишком широки и не поддаются осуществлению, его представления о любви так чудесны, что лишают его возможности когда-либо встретить ее в жизни.

«La Nébuleuse»[52], недавно поставленная на сцене, является поэмой с глубокой и прекрасной перспективой. В этой пьесе символизированы в образе наивных существ сменяющие друг друга поколения людей. Они проходят, не понимая, почти не видя друг друга – так различны их души. В минуту заката вся их жизнь сводится к ребенку, к чему-то будущему, туманному, чье рождение погасит в сиянии нового утра увядшие улыбки старых звезд. С закрытыми глазами предчувствуешь, что этот завтрашний день, который тоже превратится в день сегодняшний, будет похож на умерших своих братьев. Ничего, в сущности, нельзя прибавить к спектаклю, которым усопшие годы забавляются, опершись

На облачный балкон, в одеждах устарелых.

Но это *ничего* имеет значение для тех атомов человечества, которые тут именно хотели бы творить и направлять. Это то прекрасное, новое, которым мы дышим, которым мы живем. Нового! Нового! Пусть всякое существо, хотя бы мимолетно, заявит свою волю быть, волю существовать отлично от всего, что было до него, от всего, что его окружает. Пусть туманная утренняя звезда стремится стать звездою, яркий блеск которой затмит все другие сияния!

Все это я прочел и в тексте, и в молчании диалогов, ибо когда, как в данном случае, произведение искусства является логическим развитием мысли, то даже то, что говорится между строк, дает ответ читателю, который умеет задавать вопросы.

Луи Дюмюр – на пути к созданию философского театра, театра идей, на пути к обновлению тенденциозного романа. Его «Pauline ou la liberté de l'Amour»[53] – произведение серьезное, построенное талантливо, задуманное оригинально, произведение, которое имеет редкую идейную ценность.

Жорж Экоут

Среди молодых писателей очень мало драматургов – я хочу сказать: мало ревностных наблюдателей драмы человеческой жизни, одаренных широкой симпатией, с любовью относящихся ко всем ее проявлениям и формам. Одним волнения простых смертных кажутся заслуживающими презрения. Они лишены обобщающего ума, поднимающего на высоту трагедии самое незаметное приключение. Другие сознательно все упрощают. Они наблюдают и сопоставляют факты, чтобы сделать из них вывод, чтобы извлечь из них квинтэссенцию. Им стыдно рассказывать подробности, передавать механику жизни, выступающую в произведениях других авторов. Они дают нам портреты души, сохраняя из всей анатомии человека только ту конкретность, которая должна поддерживать общую игру красок. Такое искусство, не говоря уже о том, что оно отпугивает читателя (читатель хочет, чтобы ему рассказывали и требует рассказа во что бы то ни стало, от первого встречного), является признаком сознательного и презрительного отношения к человеческим страстям. Драматург прежде всего человек, страстно чувствующий, безумно влюбленный в жизнь, в жизнь настоящего, а не прошлого. Он любит не мертвые театральные представления, поблекшие декорации которых покоятся в свинцовых гробах, а любит людей сегодняшнего дня, со всею их красотою, со всем их звериным безобразием, с их душой и настоящей кровью, брызжущей из сердца, а не из надутого пузыря убитых в пятом акте драмы.

Жорж Экоут – драматург: он полон страсти, он опьянен жизнью и кровью.

Его симпатии многочисленны и очень разнообразны. Он любит все. «Питайтесь всем живущим». Покорный библейскому завету, он подкрепляется всем, что дает ему мир. С равной

верностью входит он и в одичалость крестьян или матросов, то нежную, то суровую, и в психологию людей, с избытком вкусивших от цивилизации, то распущенную, то лицемерную, в волнующий позор любви запретной и в благородство преданного чувства, в грубую шутку тяжеловесных народных нравов и в утонченную извращенность некоторых юношеских душ. Он не делает никакого выбора. Он все понимает, потому что любит все.

Однако, – не знаю, добровольно, или в силу необходимой социальной прикрепленности к родной земле, – Жорж Экоут ограничил поле своих фантастических исканий границами старой Фландрии. Это соответствовало его таланту, чисто фламандскому, который чудесно преувеличивает как сентиментальные восторги, так и чувственную распущенность людей. Это – Филипп де Шампен, или Иорданс, то удлинявшие худые лица и придававшие им драматическое выражение глазами, неподвижно застывшими в какой-то одной мысли, то развертывавшие перед нами красный хаос радостно ликующих тел.

Жорж Экоут является представителем своей расы, или, вернее, определенного момента ее истории, т. е. обладает свойством существенно важным, чтобы обеспечить своим произведениям прочное место в истории литературы.

«Cycle patibulaire»[54], только что появившийся во втором издании, «Mes communions»[55], напечатанные в прошлом году, все это книги, в которых громче и ярче всего кричит о своем гневе, о своих состраданьях, о своем презрении и своей любви этот одержимый страстями человек. Он сам является как бы третьим томом чудесной трилогии, первые два тома которой носят названия: Метерлинк и Верхарн.

Играя словами, я назвал его драматургом, вопреки этимологии и обычаям, ибо он никогда не писал для театра. Но по тому, как построены его рассказы, основанные на переломе, на постоянном возвращении к своей истинной природе характеров, обезумевших от страсти, угадываешь в нем гений исключительно драматический.

У Экоута необыкновенный талант изображения переломов. В начале – характер. Затем жизнь начинает давить, и характер слабеет. Новый гнет обстоятельств выпрямляет его и приводит к первоначальному состоянию. Это и есть сущность психологической драмы. Если обстановка изменяется сообразно перипетиям человеческой судьбы, то произведение получает вид законченности и полноты. Оно дает впечатление искусства вопреки обычной логике естественной простоты. Все это можно было бы принять как известную систему творчества – и не

плохую. Но этого тут нет. Экоут слышит и передает шепот инстинкта. Светлым умом он улавливает необходимость катастрофы. С полной ясностью он передает потрясения человеческого сердца, со всеми их последствиями. Он не замутит зеркала души своим дыханием. Прекрасные примеры такого искусства мы находим в новеллах Бальзака. «El Verdugo»[56] – это ряд переломов, только слишком общих. «Le Coq Rouge»[57] Экоута столь же драматичен, но проникнут более глубоким анализом. Это широко развернутый перед нами прекрасный пейзаж в вольном, преображающем свете играющих облаков и сверкающих волн.

Также прекрасна, хотя и с оттенком жестокости, трагическая история с простым названием «Une mauvaise rencontre»[58], в которой мы видим героическое преображение жалкого бродяги, покоренного могуществом любви. От всесильной власти слова чудесно брызжет чистая, светлая кровь из разложившихся вен общественных отбросов. Могавр наслаждается и умирает от ужаса, видя, что слова его осуществляются на деле, вплоть до предсмертных судорог. Красный галстук приговоренного к смерти превращается в стальной нож, рассекающий надвое белую шею.

В одном из романов Бальзака[59] есть беглый и спутанный эпизод, который любителям докапываться до генеалогии идей мог бы напомнить эту трагедию. Из человеконенавистничества Грандвиль дает тысячефранковый билет тряпичнику, чтобы сделать из него пьяницу, лентяя и вора. Вернувшись домой, он узнает, что его собственный сын арестован за кражу. Это, конечно, только романтический эпизод. Такой же анекдот, с другим концом, встречается и в «A Rebours»[60], где Дэз Эссент поступает с молодым сорванцом приблизительно так же, как и Грандвиль, руководясь, как и он, злобным скептицизмом. Вот возможное генеалогическое дерево. Но я считаю его недостоверным, ибо трагическая извращенность Экоута – действительное пугало или химера – все же является чудовищем оригинальным и искренним.

Если в жизни искренность есть достоинство, то в литературе это достоинство сомнительное. Искусство отлично уживается с ложью: никто не обязан говорить «на духу», открывать свои антипатии. Под искренностью я разумею род художественного бескорыстия, которое заставляет писателя отбросить мысль о том, что он может отпугнуть среднего читателя, опечалить каких-то друзей или учителей. Писатель разоблачает свое настроение с бесстыдным спокойствием, как это может сделать крайняя невинность, безмерный порок, или страсть.

Исповедь Жоржа Экоута проникнута страстью. Голодный он

садится за стол и, напитавшись состраданием, гневом, жалостью и презрением, отведав от всех эликсиров любви, благоговейно приготовленных его ненавистью, он встает, полный пьяного экстаза, но еще готовый воспринять радости грядущего дня.

Поль Адан

Автор «Mystère des Foules»[61] неизбежно заставляет думать о Бальзаке. Он похож на него силой и размахом. Еще в ранней молодости, подобно Бальзаку, он писал отвратительные романы, только в бесконечно меньшем количестве. В них никак нельзя было предусмотреть будущего гения, его гармонического ума. Из «La Force du mal»[62] так же мало вытекает «Le Thé chez Miranda»[63], как «Le Père Goriot»[64] из «Jane la Pâle»[65] или из «Le Vicaire des Ardennes»[66]. А между тем, Поль Адан созрел очень рано. Но и самое раннее созревание имеет свои границы, в особенности у писателя, предназначенного изображать жизнь так, как он ее видит, как он ее ощущает. Необходимо время, чтобы вполне воспитать чувства, чтобы опыт дал крепость уму в искусстве сравнений и выбора, ассоциаций и диссоциаций идей. Романисту, кроме того, необходима широкая эрудиция, большой запас всевозможных солидных знаний, приобретаемых только медленно, по случаю, при благоприятном стечении обстоятельств.

Поль Адан достиг полного расцвета своих сил. Сейчас он накануне славы. Каждое движение, каждый шаг приближает его к бомбе, готовой разорваться, и если он устоит при этом страшном взрыве, он будет королем и господином. Под этой бомбой я разумею не громадную толпу, но ту избранную публику, которая, не понимая чистого искусства, все же требует, чтобы нужные ей романтические эмоции были ей поднесены в оболочке настоящей литературности, оригинальной, сильно надушенной, представляющей некоторое умело приготовленное тесто, неожиданное по форме, способное удивлять и пленять. У Бальзака была такая публика, и Поль Адан, в свою очередь, готов ее завоевать.

Роман нравов, вывезенный из Англии полтора столетия тому

назад (я оставляю в стороне трех или четырех писателей, о которых не хочу говорить) упал в настоящее время чрезвычайно низко. Пренебрегая наблюдениями и стилем, без воображения, выдумки, мыслей, как общих, так и частных, ремесленники литературы взялись поставлять рассказы и до такой степени подорвали уважение к романам, что интеллигентный человек, в поисках приличного для него досуга, не решается открыть ни одного из их томов. Возмущены даже букинисты – они готовы и хотят сделать плотины против этого желтого моря книг. И Поль Адан, несомненно, пострадал от всеобщего презрения: плохо осведомленный читатель долго думал, что его романы похожи на все прочие. На самом же деле они совсем другие.

Они отличаются прежде всего:

Стилем. Язык Поля Адана энергичен, сжат, образен, оригинален, вплоть до синтаксических новшеств.

Наблюдательностью. Его острый взор проникает, как жало осы, в глубину предметов и душ. Как усовершенствованная фотография, он читает сквозь тела и несгораемые шкапы.

Воображением. Оно позволяет ему вызывать к жизни существа самые различные, самые характерные, самые индивидуальные. Как Бальзак, он владеет даром придавать своим героям не только жизнь, но и определенный личный характер, делать из них настоящие фигуры, наделенные известным психологическим складом. В «La force du mal» молодая девушка представлена с такою четкостью, что ее образ остается в памяти незабвенным. К несчастью, характер ее ослабевает к концу романа, вообще, скомканному.

Наконец, плодовитостью, измеряемой не количеством строчек, но количеством произведений. Меньшее из них все же должно быть признано самостоятельной вещью.

Поль Адан задумал две романические эпопеи, «L'Epoque»[67] и «Les Volontés merveilleuses»[68], которые его страстный и гордый гений доведет когда-нибудь до истинной монументальности.

Он точно улей. При первых горячих лучах солнца его идеи, как пчелы, шумным роем вылетают и рассеиваются по обширным равнинам жизни.

Поль Адан являет собою великолепное зрелище.

Лотреамон

Это был молодой человек, необыкновенно и неожиданно оригинальный, с больным, безумным гением. Когда слабоумные делаются буйными, их слабоумие остается и в проявлениях буйного помешательства чем-то беспокойным или застывшим. Безумный гений все же гений. Поражена только форма сознания, но не качество его. Падая с ветки, плод разбился. Но он сохранил свой аромат, свой вкус, хотя он уже и несколько перезрел.

Такою была история этого удивительного незнакомца Исидора Дюкасса, украсившего себя романтическим псевдонимом: князь Лотреамон. Он родился в Монтевидео, в апреле 1846 года, и умер двадцати восьми лет, напечатав «Les Chants de Maldoror»[69] и «Poésies»[70], собрание афоризмов и критических заметок, в которых уже не чувствуется никакой раздраженности и которые местами даже слишком мудры. Мы ничего не знаем об его краткой жизни. По-видимому, у него не было никаких литературных связей. Многочисленные друзья, к которым он обращался в своих посвящениях, носили имена, оставшиеся неизвестными. «Les chants de Maldoror» – это длинная поэма в прозе, из которой им были написаны только первые шесть песен. Надо думать, что если бы он и не умер так рано, все равно эти песни не были бы окончены. Читая первый том, чувствуешь, как сознание постепенно покидает автора. А когда, за несколько месяцев до смерти, оно вернулось к нему опять, он пишет свои «Poésies». Среди любопытнейших страниц попадаются места, отражающие состояние духа умирающего, пред глазами которого проходят воспоминания отдаленнейших лет, измененные бредом. Такими воспоминаниями были для этого ребенка уроки его учителей.

Это дает лишний повод изумляться его песням, явлению гениальному, почти необъяснимому. «Les chants de Maldoror» –

книга исключительная. Такою она останется навсегда. В настоящую минуту она вошла в число тех произведений, которые, не будучи классическими, составляют небольшую библиотеку и единственную в своем роде литературу: она приемлема для тех, кто отвергает доступные радости общих мест и условной морали.

Не одна лишь фантазия придает этим песням ценность. Свирепая, демоническая, беспорядочная, полная гордых видений безумия, книга Лотреамона скорее пугает, чем очаровывает. Но даже в проявлениях его бессознательности можно проследить влияния других авторов. «О Ночи Юга, – восклицает он в своих «*Poésies*», – скольких ночей вы стоили мне!». Местами чувствуется также влияние романтических чудачеств некоторых английских писателей, которых еще признавали в его время: Анны Радклиф и Мэтьюрина (его ценил Бальзак), Байрона, медицинских сочинений об эротизме, Библии. Он много читал, и единственный автор, о котором он никогда не упоминает, это Флобер: он был у него всегда под рукою.

Значение «Les Chants de Maldoror» заключается, мне кажется, в новизне и оригинальности образов и метафор, в их изобилии и логической последовательности, как, например, великолепное описание кораблекрушения, в котором каждая строфа (никакой типографический знак их не подчеркивает) заканчивается следующими словами: «Погибая, корабль выстрелами из пушек дает тревожные сигналы. Но он погружается в волны медленно… величаво»… Таковы также литании Старому Океану: «Старый Океан, твои воды горьки… Приветствую тебя, Старый Океан. Старый Океан, о великий безбрачник! Когда ты обтекаешь торжественное одиночество твоих спокойных владений… я приветствую тебя, Старый Океан»…

А вот перед нами другие образы: «Как исчезающая вдали стая зябких, многодумных журавлей, мощно летящих зимним временем, среди безмолвия», или ужасающее видение: «Осьминог с шелковым взглядом». Для определения людей он употребляет выражения гомеровской яркости: «Люди с узкими плечами», «Люди с безобразной головой», «Человек с вшивыми волосами», «Человек с яшмовыми зрачками», «Humains à la verge rouge». Или вот еще образы, полные неистовства, великолепные в своей непристойности:

> «Il se replace dans son attitude farouche et continue de regarder, avec un tremblement nerveux. La chasse à l'homme, et les grandes lèvres du vagin d'ombre, d'où découlent, sans cesse, comme un feuve, d'immenses spermatozoïdes ténébreux qui prennent leur essor dans l'éther

lugubre, en cachant, avec le vaste déploiement de leurs ailes de chauve-souris, la nature entière, et les légions solitaires de poulpes, devenues mornes à l'aspect de ces fulgurations sourdes et inexprimables».

Это написано в 1868 году. Пусть не подумают, что эти фразы заимствованы с какого-нибудь эстампа

Одилона Редона. Но какая это легенда, какая тема для мастера старинных форм, для человека, умеющего изображать страх, бесформенное кишение каких-то полусуществ! Какая книга, писанная для соблазна!

Вот еще отрывок, характерный как для таланта Лотреамона, так и для его умственного расстройства:

«Брат пиявки (Мальдорор) медленно шел по лесу. Наконец, он вскричал: «Человек, если ты увидишь мертвую собаку, перевернувшуюся на спину и прислоненную к плотине, которая не дает ей уплыть, не трогай рукою, как все это делают, червей, выползающих из ее раздутого брюха, не рассматривай их с изумлением, не открывай своего ножа, чтобы вырезать их еще больше. Помни, что с тобою будет то же, что с этой собакой. Какой тайны ты ищешь! Ни я, ни лапы-плавники морского медведя Ледовитого Океана не могли найти проблемы жизни… Что это за существо там на горизонте, которое дерзновенно приближается ко мне кривыми, беспокойными скачками? И какое величие, смешанное с безмятежной нежностью! Его взгляд, хотя и мягкий, глубок. Его огромные веки от ветра кажутся живыми. Встречаясь с его чудовищными глазами, я дрожу всем телом… Оно окружено ореолом ослепительного света. Как оно прекрасно!.. Каким ты должен обладать могуществом! Лик твой более чем человечен. Он печален, как мир, прекрасен, как самоубийство… Как! Это ты: жаба! Толстая жаба… несчастная жаба… Прости… Зачем пришла ты сюда, в этот мир проклятья? Но что ты сделала с твоими липкими, вонючими бородавками, чтобы иметь столь кроткий вид? Когда ты спускалась оттуда, сверху, я видел тебя. Бедная жаба! Тогда я думал о бесконечном и о моем бессилии… И ты явилась ко мне владычицей прудов и болот, покрытая славой, которая принадлежит одному только Богу. Ты немного утешила меня, но мой колеблющийся разум повергается ниц перед таким величием… Сложи свои белые крылья и не гляди вверх,

подняв беспокойные веки.

Жаба уселась на свои задние ляжки (они так похожи на человеческие), и в то время, как улитки, слизни и мокрицы убегали при виде своего смертельного врага, сказала следующее:

> «Выслушай меня, Мальдорор, заметь мое лицо, спокойное, как зеркало… Я простая обитательница тростников, но благодаря моему соприкосновению с тобой, обращая внимание лишь на одно прекрасное в тебе, мой разум прояснился, и я могу говорить… Я предпочла бы смежить веки, не иметь ни рук, ни ног, уничтожить человека, только бы не быть тобою… Я ненавижу тебя… Прощай, не надейся встретить еще раз жабу на твоем пути. Ты виновник моей смерти. Я ухожу в вечность, чтобы вымолить тебе прощение».

Если бы психиатры стали изучать эту книгу, они несомненно причислили бы ее автора к категории одержимых манией величия. Во всем мире он видит только себя и Бога – и Бог его стесняет. Но наряду с этим возникает вопрос, не был ли Лотреамон иронистом в высшем смысле этого слова[71], человеком, чье презрение к людям заставило его симулировать безумие, более мудрое и более прекрасное в своей несвязности, чем посредственный разум. Есть безумие гордости и есть исступление ничтожества. Сколько уравновешенных честных страниц хорошей и ясной литературы я отдам за этот клубок слов и фраз, в котором поэт как бы хотел похоронить самый разум. Я взял этот отрывок из его экстравагантных «Poésies».

> «Душевные волнения, тоска, извращение, смерть, исключения моральные или физические, дух отрицания, одичание, самовнушенные галлюцинации, муки, разрушения, ниспровержения, слезы, ненасытность, порабощения, мучительное воображение, романы, то, что неожиданно, то, чего не надо делать, химические странности таинственного ястреба, стерегущего падаль какой-нибудь умершей иллюзии, ранний и недоношенный опыт, неясности с клопиной броней, ужасная мономания гордости, прививки глубокого оцепенения, надгробные слова, зависть, измена, тирания, безбожие, раздражения, язвительность, агрессивные выходки, безумие, сплин, небеспричинный страх, странные беспокойства, то, что читатель предпочел бы не испытать, гримасы, нервы, кровавые испытания,

которые доводят логику до изнеможения, преувеличения, отсутствие искренности, пиления, пошлость, все мрачное, все траурное, деторождения, которые страшнее смерти, страсти, клан романистов из категории присяжных заседателей, трагедии, оды, мелодрамы, бесконечные крайности, освистанный безнаказанно рассудок, запах мокрой курицы, пресность, лягушки, осьминог, акулы, самум пустыни, все, что сомнамбулично, подозрительно, все ночное, снотворное, бессонное, гнойное, тюленеобразное, двусмысленное, слабогрудое, спазматическое, возбуждающее похоть, анемичное, кривое, гермафродитное, незаконнорожденные, альбиносы, педерасты, чудеса аквариума и женщина с бородой, часы, насыщенные безмолвным унынием, фантазии, язвительность, чудовища, деморализующие силлогизмы, грязь, то, что не рассуждает, как ребенок, отчаяния, духовная отрава, надушенный принц, бедра камелии, виновность писателя, который мчится по склону небытия и ликующим голосом выражает презрение самому себе, угрызения совести, лицемерия, неясные перспективы, грызущие душу своими невидимыми зубами, серьезное оплевание священства, черви и их вкрадчивое щекотание, безумные предисловия, подобные предисловиям Кромвеля, Mademoiselle Мопен и Дюма-сына, бессилье, дряхлость, богохульство, асфиксии, задушения, бешенство… Глядя на всю эту свалку нечистот, которые стыдно назвать, я нахожу, что пора, наконец, реагировать на все, что оскорбляет нас и властно пригибает к земле».

Мальдорор (Лотреамон) точно судит сам себя, когда заставляет загадочную жабу обратиться к нему со следующими словами: «Твой ум настолько болен, что ты сам не замечаешь этого и считаешь естественным, когда губы твои произносят безумные слова, исполненные адского величия».

Тристан Корбьер

Читая Корбьера, Лафорг набросал о нем несколько беглых, но чрезвычайно решительных заметок. Например: «Богема Океана. Насмешливый и плутоватый. Едкий, лаконичный. Стих под ударом хлыста. Его крик пронзителен, как крик чайки. Неутомим, как она. Без культа эстетики. Не поэзия и не стихи, почти не литература. Чувственный. Но плоти у него нет. Мелкий жулик и байронист. Из всех поэтов наиболее освободившийся от поэтического словаря. Пластического интереса его поэзия не представляет. Все значение, весь эффект в ударе хлыстом, в гравировке, в каламбуре, в скачках и романтическом лаконизме. Хочет быть непонятным и не поддающимся классификации. Не хочет ни любви, ни ненависти. Коротко говоря, чужд всякой стране, чужд обычаям по ту и другую сторону Пиренеев».

Все это, бесспорно, справедливо. Корбьером всегда руководил демон противоречия. Он считал, что от других людей надо отмежеваться противоположными мыслями и поступками. В его оригинальности есть много деланного. Он ухаживал за ней, блуждая мыслями между небом и землею, как женщины ухаживают за цветом своего лица. Он спускался на землю, чтобы вызвать крик всеобщего изумления: дендизм в стиле Бодлера.

Но переделывать себя, к счастью, можно только в полном согласии со своими инстинктами и наклонностями. От природы Корбьер был уже тем, чем стал впоследствии: Дон Жуаном оригинальности. Оригинальность – единственная женщина, которую он любит. Женщину вообще он иронически называет: «L'éternelle madame»[72].

У Корбьера много ума. Но это ум завсегдатая мон-мартрского кабаре и гуляки прежних времен. Весь его талант – игра остроумия: хвастливого, напыщенного, благерного, намеренно дурного вкуса, с проблесками гения. Он похож на пьяного, но, в

сущности, он только надуманно неловок. Корбьер обтесывает камни, чтобы сделать из них нелепые четки, чудесно исцеляющие безделушки, требующие необыкновенного терпения. Но морские камушки он большею частью оставляет в нетронутом виде, потому что море он любит с бесконечною наивностью, потому что жажда парадоксальности часто сменяется у него экстазом поэзии и красоты.

Среди необычных стихов его «Les amours jaunes»[73] есть очень много неприятных, но и много прекрасных, настолько, впрочем, двусмысленных, настолько специальных, что их не всегда можно сразу оценить. Только вчитавшись, решаешь, что Тристан Корбьер, как и Лафорг, которого можно было бы назвать его учеником, один из талантов, не поддающихся никакой классификации. Их нельзя отрицать. В истории литературы они являются ценными исключениями, единичными даже в галерее странностей.

Вот две поэмы Тристана Корбьера из его «Amours jaunes», забытых его последним издателем.

Paris nocturne

C'est la mer; – calme plat. – Et la grande marée
Avec un grondement lointain s'est retirée…
Le flot va revenir se roulant dans son bruit.
Entendez-vous gratter les crabes de la nuit?

C'est le Styx asséché: le chiffonnier Diogène,
La lanterne à la main, s'en vient avec sans-gêne.
Le long du ruisseau noir, les poètes pervers Pêchent:
leur crâne creux leur sert de boîte à vers.

C'est le champ: pour glaner les impures charpies;
S'abat le vol tournant des hideuses harpies;
Le lapin de gouttière, à l'affût des rongeurs,
Fuit les fils de Bondy, nocturnes vendangeurs.

C'est la mort: la police gît. – En haut l'amour
Fait sa sieste, en tétant la viande d'un bras lourd
Où le baiser éteint laisse sa plaque rouge.
L'heure est seule. #coutez: pas un rêve ne bouge.

C'est la vie: écoutez, la source vive chante
L'éternelle chanson sur la tête gluante
D'un dieu marin tirant ses membres nus et verts

Sur le lit de la Morgue… et les yeux grands ouverts.

Paris diurne

Vois aux cieux le grand rond de cuivre rouge luire,
Immense casserole où le bon Dieu fait cuire
La manne, l'arlequin, l'éternel plat du jour:
C'est trempé de sueur et c'est trempé d'amour.

Les laridons en cercle attendent près du four,
On entend vaguement la chair rance bruire,
Et les soiffards aussi sont là, tendant leur buire,
Le marmiteux grelotte en attendant son tour.

Crois-tu que soleil frit donc pour tout le monde
Ces gras grallions grouillants qu'un torrent d'or inonde?
Non, le bouillon de chien tombe sur nous du ciel.

Eux sont sous le rayon et nous sous la gouttière.
A nous le pot au noir qui froidit sans lumière.
Notre substance à nous, c'est notre poche à fiel.

Париж ночной

Это – море; штиль, – прилив
с отдаленным шумом отхлынул;
сейчас опять нахлынет с рокотом.
Вы слышите, как скребутся ночные крабы?

Это высохший Стикс: тряпичник Диоген,
Держа фонарь, непринужденно ходит
вдоль черного ручья, поэты извращенные
там ловят рыбу, их череп служит им коробкой
для червей.

Это поле; чтобы подобрать отбросы тряпок,
кругами спускается рой ужасных гарпий,
источный кролик из засады грызунов
бежит воров, полночных виноградарей.

Это – смерть: полиция покоится. Вверху любовь
кейфует, тяжелую мясистость рук сося,
где поцелуй оставляет багровое пятно.

Слушайте: только время существует, сны недвижны.

Это – жизнь. Слушайте: поет живой источник
песнь бесконечную над липкой головой
морского бога, что потягивается голый и зеленый
На ложе Морга… широко раскрыв глаза.

Париж дневной

Ты видишь – на небе блестит большой круг
из красной меди?
То – кастрюля огромная, где Господь Бог
Варит манну, вечное очередное блюдо:
Отмочено в поту, отмочено в любви.

У печки в ожидании стоят кругами лакомки.
Смутно слышно, как мясо жирное шипит,
И мучимые жаждой протягивают свою посуду.
Заморыш, дрожа, ждет очереди.

Ты думаешь, для всех солнце жарит
Эту кучу жирных кусков, что заливает золотой поток?
Нет, бульон собачий на нас с неба льется.

Те – под лучами, а мы под водосточною трубою.
Нам лишь опасность, от которой в темноте мороз по коже,
А сущность наша – пузырь с желчью.

Родившись в Морле в 1845 году, Тристан Корбьер в 1875 приехал туда умереть от воспаления легких. Он был сыном (некоторые говорят племянником) Эдуарда Корбьера, писателя-мариниста, автора «Négrier»[74], страстная любовь которого к морю оказала сильное влияние на молодого поэта. Этот «Négrier» Эдуарда Корбьера, капитана дальнего плавания, довольно интересный роман, с изображением разных морских приключений. В главе четвертой, 1-ой части, под названием «Тюрьмы в Англии», имеются чрезвычайно любопытные подробности арестантских нравов, любви «corvettes»[75] и «les forts à bras»[76]. Изображена та среда, где, как говорит автор, «был только один пол». Предисловие к роману обнаруживает ум высокомерный, относящийся к публике с пренебрежением. Дайте этому уму больше таланта и нервности, и вы получите Тристана

Корбьера.

Артюр Рембо

Жан-Никола-Артюр Рембо родился в Шарлевиле 20 октября 1854 г. С самого раннего детства он заявил себя несносным сорванцом. Его краткое пребывание в Париже относится к 1870-71 году. Он последовал за Верленом сначала в Англию, затем в Бельгию. После какого-то незначительного недоразумения, разлучившего их, Рембо объехал свет, занимался разнообразными ремеслами, служил солдатом в голландской армии, контролером стокгольмского цирка Loisset, антрепренером на острове Кипр, негоциантом в Харраре. Затем он очутился на мысе Гвардафуе в Африке, где один из друзей Витторио Пика видел его занимающемся продажей кож. Презирая все, что не относится к грубым наслаждениям и диким авантюрам буйной жизни, столь непохожий на всех других, он добровольно отказался в эти годы от поэзии. В его сборнике «Le Reliquaire»[77] не найдется ни одного подлинного стихотворения, написанного позднее 1873, хотя он умер только в конце 1891. Его ранние стихи слабы, но уже с 17 лет он начинает проявлять оригинальность. Творения Рембо останутся в литературе как явление в высшей степени достопримечательное. Часто он неясен, странен и нелеп. Без следа искренности, с характером женщины, злой и жестокой от природы, Рембо одарен одним из тех талантов, которые не нравятся, но интересуют нас. В сборнике его стихов имеются страницы, производящие впечатление красоты, той своеобразной красоты, которую можно почувствовать при виде типичного экземпляра жабы, покрытой бородавками, или ярко выраженного сифилиса, или Château Rouge[78] в 11 часов вечера. «Les pauvres à l'Eglise»[79] и «Les Premières Communions» – произведения далеко не обычные по своему богохульству и низости. «Les Assis»[80] и «Le Bateau ivre»[81] – вот где Рембо поистине превосходен. Я ничего не

имею также против его «Oraison du soir»[82] и «Chercheuses de Poux»[83]. Как бы то ни было, это был не первый встречный в литературе. Гений облагораживает даже гнусность. Это был поэт. Некоторые из его стихов почти вошли в нашу обиходную речь:

> С соизволения гелиотропов.

Строфы из «Bateau ivre» – истинная поэзия большого масштаба.

> С тех пор купался я в морской поэме,
> колеблющейся, полной звезд,
> что поглощала зеленые лазури, куда порой,
> как бледный и похищенный обломок,
> утопленник задумчивый спускался,
> где вдруг голубизну окрасив, как восторги,
> как медленные под блестками дня размеры,
> сильнейшие, чем алкоголь, и шире ваших лир, —
> забродят горькие и рыжие полосы любви.

Вся поэма полна движения, как и прочие произведения Рембо. В его «Les Illuminations»[84] есть чудесный танец живота.

Жаль, что жизнь его, так мало известная, не была целиком истинной vita abscondita[85]. Все, что мы о ней знаем, внушает отвращение к тому, что мы могли бы еще узнать. Рембо похож на тех женщин, которые никогда не вызывают нашего удивления. Даже тогда, когда они находятся в публичном доме, они все же блюдут какой-то культ. Но нас возмущает, что он походил на любовницу страстную и ревнивую. Здесь мы имеем дело с аберрацией, которая, будучи в основе сентиментальною, действует на нас отталкивающим образом. Сенанкур, свободнее других писавший о любви, говорит о тех негармонических связях, в которых женщина падает до низкого положения самки. Тут приходится искать для нее названия в лексиконе самого грязного жаргона. «Есть исключительные положения, в которых наши желания порождают минутное опьянение. Совершенно вульгарным людям это можно простить. Можно махнуть на это рукой. Но что сказать о людях, для которых опьянение превращается в привычку, в привязанность? Падение могло быть случайным. Но то, что сопровождает акты человеческой грубости, не имеет характера неожиданности и потому является чем-то позорным. Если простой порыв, способный замутить нашу душу и отнять свободу, оставляет неизгладимый след, то какое

отвращение должно внушить нам падение, совершаемое с полным хладнокровием! Вот интимные отношения, которые являются верхом бесчестия, несмываемым позором».

Но пусть разум, сознательный или бессознательный, не обладает всеми существующими правами, все же он имеет право на прощение.

> … Кто знает? вдруг ваш гений
> Добродетелью сочтется.

Ваш гений: гений монстров, носящих имя Рембо, Верлен?

Франсис Пуактевен

Подобно всем писателям, постигшим истинную ценность жизни, ее полную бесполезность, Франсис Пуактевен отказался от романа, несмотря на то, что по натуре это был настоящий романист. Он знает, что все рождено случаем, что один факт ничем не интереснее другого, что самое главное – «форма изложения».

Нечто в этом роде говорил Сарсе по поводу злополучного Мюрже: «Абу дал ему сюжет для романа, и он ничего не сделал: положительно, это был лентяй». Очень трудно убедить некоторых почтенных старцев, молодых или действительно преклонного возраста, что в литературе «сюжет» не важен, что все дело в авторе. Жалобный стон раздавленной собаки может вызвать к жизни целую литературу, так сказать, целую философию, не в меньшей степени, чем восклицания Фауста, вопрошающего: «Как мне объять тебя, о бесконечная природа? И вас, сосцы ее?»

Автор «Tout Bas»[86] и «Presque»[87] мог бы, как и всякий другой, облечь свои размышления в форму диалога, распределить свои чувства по главам, придать персонажам, похожим на манекены, некоторую подвижность и заставить их, преклонив колени на паперти какой-нибудь церкви, огласить моральное превосходство своей, никем не признанной веры. Иными словами, он мог бы написать «Мистический Роман» и придать вульгарную журнальную ходкость мысленной молитве человеческого духа. При таких условиях его книги приобрели бы популярность, которой им не достает. Не много найдется писателей, которых, при несомненном таланте, так мало уважали бы, так мало читали бы. Но чтобы заинтересовать нас, – а заинтересовывает он нас чрезвычайно – Франсис Пуактевен не прибегает ни к каким ухищрениям, кроме ухищрений стиля. Ловушка, в которую всегда приятно попадать. Передает ли он оттенки цветка, позу девочки, грацию мадонны, холодную, почти жесткую чистоту Катерины

Гентской, каждый раз он пленяет нас именно той манерностью, за которую его так несправедливо упрекают. Эта манерность представляет неотъемлемую черту его таланта. В стороне от всяких групп, одинаково далекий как от Гюисманса, так и от Малларме, автор «Tout Bas» творит в какой-то идеальной келье, с которою он никогда не расстается, даже во время своих путешествий. В этой келье, то стоя, то на коленях, он изливает свои поэмы, свои молитвы, следуя музыкальным мотивам несравненных византийский органов. Даже не целым мотивам, а лишь вибрациям их, настолько своеобразным, что немногие могли бы попасть в их тон. Это григорианский распев, который можно слышать в величественных фламандских храмах, с внезапными вспышками экзальтированных молитв, парящих в высоте, поднимающихся к разрисованным сводам, оживляющих старинные окна, озаряющих любовью помраченный путь к Кресту. Мистический монах фра Анджелико и отчасти Бонавентура оживают на страницах «Presque», полных интимной духовности, гораздо яснее, чем во всей псевдомистической литературе нашего времени. Может быть автору

«Ricordare sanctae crucis»[88] больше всех умозаключений, могущих принести какой-нибудь плод, понравились бы следующие слова: «Христос является существом наиболее любящим, наиболее воплощающим в себе вечную субстанцию. Он полон благоухания всех добродетелей. В нем смягчающая лазурь и желтизна топаза, то темного, то светлого, или хризантемы, в нем все окровавления грядущих слав. Вопреки каждодневным падениям, я пытаюсь, как повелел Христос Самаритянке, «поклоняться Отцу в духе и истине». Пуактевен вошел в сад «всех цветений», который воспел святой Бонавентура:

> Крест, отрад всех дивный сад,
> Где цветенья все найдутся.

Он приложился, стоя на коленях, к сердцу роз, окрашенных кровью в розовый цвет – кровью великого страдания. И в то время как Утро – юноша с белокурыми кудрями – отдает безумным женщинам свою нежную молодость, он погружается в мир «духовный», в литургию одиночества. Одна из благодатей, его осенивших – это внутренний свет, вошедший в его душу: claritas[89], caritas[90].

Он субстанциален. Он любит слова, фразы. Но фразы для него – только наряд, покров для его стыдливого искусства. Он чувствовал, мечтал, думал, прежде чем что-нибудь создать. А главное – он любил. Некоторые из его метафор вырываются, как

фонтан. В них слышатся «крики» Св. Терезы.

Пуактевен имеет очевидное желание добраться до глубины вещей, проникнуть в жизненный центр даже венчика гортензии. Он всюду ищет душу – и находит ее. Трудно встретить поэта, который был бы менее риторичен, чем этот стилист. Профессиональный ритор – это человек, который солидные общие мысли, со всею их вульгарностью, одевает в модные одежды. Но Пуактевен хотел бы придать особенную прозрачность даже фантому, радуге, иллюзии, азалии. «Рука чахоточного, кажущаяся узкой, почти прозрачная, положенная не лениво, ничего не боящаяся, могла бы предостеречь, если бы она была менее экзальтирована и более снисходительна».

Не правда ли, как это тонко! Но почему не писать так, как пишут все?

Увы! Ему это не дано. Он мистик. Он чувствует новые связи между человеком, предметами и Богом. Облекая свои мысли в мучительно совершенные формы, блистающие тончайшей отделкой, он является поэтом в высшей степени непосредственным. Сколько идей он не выразил совсем, не подыскав верных слов, единственных, редких и оригинальных.

И, действительно, в произведении искусства все должно быть сказано как бы в первый раз: новые слова, новые группировки, новые значения. Иногда жалеешь, что существует азбука, которую знает слишком много полуобразованных людей.

Ученик Гонкуров, манерность письма которых он довел до необычайной остроты, Пуактевен постепенно дошел до особенной тонкости, до той черты, за которой уже начинается имматериализация. В этом и состоит его гений: в передаче имматериального и невыразимого. Он создал мистику стиля.

Андре Жид

В 1891 году, по поводу анонимного произведения «Les Cahiers d'André Walter»[91], я набросал следующие заметки:

Дневник – это хорошая литературная форма, быть может, самая лучшая для субъективных умов. Мопассан ничего не мог бы написать в форме дневника: мир для него – зеленое сукно бильярда. Он отмечает встречи шаров, и когда шары останавливаются, останавливается и он. Если перед глазами его нет материального движения, ему нечего сказать. Субъективист черпает из себя самого, из запаса собственных накопленных ощущений. Помощью тайной химии и бессознательных комбинаций, число которых приближается к бесконечному, эти ощущения, давно возникшие в душе, перерабатываются до степени идей. Тогда рассказываешь не эпизоды жизни вообще, а эпизод собственной души, единственный эпизод, который умеешь передавать и который можно повторять сколько угодно, если обладаешь талантом и даром варьировать его форму. Так именно поступил и будет поступать автор этих тетрадок. Ум у него романтический и философский, родственный Гете. Когда-нибудь, когда он поймет бессилие мысли перед движением жизни, ее социальную бесполезность, презрение, которое она вызывает у хаоса мелких индивидов, именуемых обществом, он возмутится духом. И так как для него исчезнет возможность каких-либо действий, даже намека на них, он проснется, вооруженный иронией. Ирония придает удивительную силу писателю: это коэффициент его душевной значительности. Теория романа, изложенная в одной из его заметок на странице 120, представляет исключительный интерес. Надо надеяться, что, при случае, автор вспомнит о ней. Что же касается данной книги, то она остроумна и оригинальна, научна и тонка. В ней виден прекрасный ум. Это как бы напряженное выражение целой молодости, проведенной в

работе, грезах и чувствах, молодости робкой и погруженной в себя. Следующее размышление хорошо резюмирует умственное настроение Андре Вальтера: «О, это волнение, которое овладевает нами, когда находишься близко от счастья, когда можешь его коснуться – и все же проходишь мимо!»

Чувствую известное удовлетворение от сознания, что первое суждение о первой книге неизвестного автора не было ошибочным. Теперь, когда Жид после многих прекрасных и умных книг стал одним из наиболее блестящих левитов современной церкви и на челе его и в глазах виднеется отражение пламенного ума и благостных чувств, время его уже близко. Дерзновенные ясновидцы скоро признают его гений, и под звуки труб он должен будет занять место в первых рядах литературы. Он заслуживает славы, если, вообще, кто-нибудь ее заслужил. Слава всегда несправедлива. Творец мира захотел к оригинальному таланту этого своеобразного существа присоединить еще оригинальность души. Это дар настолько редкий, что о нем следует сказать несколько слов.

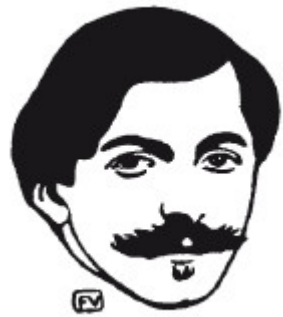
Талант писателя часто является лишь отвратительной способностью в красивых фразах передавать никогда не умолкающие жалобы ничтожного человечества. Даже гении, такие гиганты, как Виктор Гюго или Адам де Сен-Виктор, были предназначены произносить прекрасные музыкальные речи, величие которых заключалось в умении скрыть всю бессодержательность жизненной пустыни. Их души как песок, как толпа, бесформенная и послушная. Они любят, они мечтают. Они хотят любви, снов. Они хотели бы слиться с желаниями всех людей, всех зверей. При своем поэтическом таланте, они громко возвещают то, о чем почти не стоило и думать.

Человеческий род, похожий на улей, на какую-то колонию, имеет преимущество перед породою бизонов и зимородков, быть может, только потому, что в нем занимаем некоторое место и мы. И тут, и там – только печальные автоматы. Но превосходство человека заключается в том, что он может достигнуть сознательности, которая доступна, однако, не всем. Достигнуть полного сознания – это значит понять свое отличие от других, свою связь с миром как связь исключительно животных интересов. Но между душами, находящимися на этой ступени, существует братское родство, не уничтожающее никаких различий, тогда как родство социальное основывается на единообразии.

Такое полное самосознание можно назвать оригинальностью души. Все это я сказал только для того, чтобы отметить категорию редких людей, к которым принадлежит Андре Жид.

Несчастье их заключается в том, что когда они хотят выразить себя, они делают это так странно, что толпа боится подойти к ним поближе. Они часто обречены вращаться в узком кругу идеального братства, и если изредка широкие массы принимают их в свою среду, то только как антикварную редкость, как живой материал для музеев. Слава их сводится к тому, что их любят и понимают издалека. На них смотрят как на пергаменты, которые находятся в витринах под стеклом. Но все это рассказано в «Paludes»[92], в этой истории зверей, «живущих в мрачных пещерах и потерявших зрение, потому что они никогда им не могли пользоваться». Это рассказывается также в «Voyage d'Urien»[93], только в более интимной и очаровательной форме. Это наивная история души, чрезвычайно сложной, интеллектуально настроенной и оригинальной.

Пьер Луис



В настоящее время наблюдается небольшое движение неопаганизма, натурализма, эротизма, мистического и материалистического, возрождение тех исключительно чувственных религий, в которых обоготворяется женщина вплоть до того, что есть в ней сексуально безобразного. При помощи метафор можно придать мягкую красоту бесформенному и обожествить иллюзию. Роман Марселя Батийля, молодого, неизвестного писателя, несмотря на все его крупные недостатки, быть может, наиболее любопытный образчик эротической религиозности, которая для приверженных сердец является какою-то мечтой, каким-то идеалом. Но пресловутым выражением этой тенденции была «Афродита»[94] Пьера Луиса, успех которой как бы задушил ароматом роз разные другие попытки возродить чувственную романтику.

Это не исторический роман, подобно «Salambo» или «Thaïs», хотя форма его и ввела в заблуждение наших критиков, старых и молодых. Основательное знакомство с александрийскими культами и нравами позволило Луису нарядить своих героев в костюмы и имена, похожие на античные. Но книгу эту следует читать, отбросив все эти предосторожности, все эти внешние покровы, которые здесь, как и в романах XVIII века, служат лишь ширмами с изображенными на них священнодействующими фаллоносцами. За этими ширмами – нравы, поступки и желания, имеющие несомненно современный характер.

С распространением искусства к нам снова вернулась любовь к наготе. В эпоху расцвета кальвинизма нагота изгонялась из нравов, и она нашла себе приют в искусстве, которое одно только и сохранило ее традицию. В древние времена и даже в эпоху Карла Пятого, ни одно празднество не обходилось без процессий

обнаженных прекрасных девушек. В то время настолько не боялись наготы, что женщин, уличенных в адюльтере, голыми водили по улицам. В мистериях такие роли, как Адам и Ева, исполнялись артистами без всякого трико – отвратительной роскоши нашего времени. Любовь к нагому телу, особенно к нагому женскому телу, с его прелестью, с его вызывающей откровенностью, свойственна народам, которых не успела еще окончательно терроризировать церковная суровая реформа. Как только идея наготы будет принята, наши тяжелые костюмы уступят место свободным, легким одеждам, нравы смягчатся, и лучи плотской красоты осветят всю скуку нашего лицемерия. «Афродита» своим успехом возвестила ренессанс нравов, в которых должна найти себе место свобода. Появившись вовремя, она имеет ценность литературного противоядия.

Но сколько лжи в литературе подобного рода! Все эти женщины, вся эта плоть, все эти крики, все это звериное сладострастие, – какая все это суета, как все это жестоко! Самки грызут мозжечки и проглатывают мозги. Извращенная мысль куда-то исчезает. Душа женщин струится точно из раны. От всех этих сочетаний рождается отрицание, отвращение и смерть.

Пьер Луис сам чувствовал, что эта книга плоти логически приводит к смерти. «Афродита» заканчивается сценой смерти, погребением.

Это – конец «Atalá» (Шатобриан невидимо парит над всей нашей литературой), но переделанный и обновленный с таким искусством, прелестью и мягкостью, что мысль о смерти невольно соединяется с мыслью о красоте. Эти два видения, обнявшись, как куртизанки, медленно погружаются в тьму ночи.

Рашильд

Искренность является огромным требованием, если дело идет о женщине. Женщины, наиболее прославленные за их чистоту, все же были комедиантками. Такова, например, эта урна слез по имени Марселина. Она была актрисой. В жизни она плакала, точно играя роль на сцене, ожидая аплодисментов.

С тех пор, как женщины стали писать, ни одна из них не решилась говорить о себе с полною добросовестностью, излиться перед читателем с гордым смирением. И все, что имеется в литературе о психологии женщин, все это написано мужчинами: из «Lady Roxana»[95] мы можем узнать о них больше, чем из полного собрания сочинений Жорж Санд. Быть может, это объясняется не столько лживостью женщины, сколько ее природной неспособностью думать о себе самой, сознавать свое собственное Я не при помощи чужих идей и слов, а при помощи собственного ума. Даже когда женщины наивно пишут для себя самих, в маленьких секретных тетрадках, они думают о неведомом боге, который, через плечо, может быть, читает то, что они пишут. Чтобы быть в первых рядах, женщине необходимо обладать гением, превосходящим гений самых выдающихся мужчин. Вот почему, если часто выдающееся произведение писателя мужчины выше его самого, то прекрасное произведение писательницы будет всегда ниже ее самой, создавшей это произведение.

Этот дефект женщины не имеет индивидуального характера. Он универсален и абсолютен. Женщин надо сравнивать только друг с другом. Их надо судить исключительно как женщин, не презирать за отсутствие эгоизма или индивидуальности. Вне литературы, вне искусства, недостаток этот приравнивается к

добродетели.

В чем бы ни показывала свои чары женщина, в пороке или в чистоте, в жизни она всегда лучше, чем на сцене. Они созданы для жизни, для плоти, для материального мира. Они с радостью осуществляли бы самые романтические свои мечтания, если бы их не останавливало при этом равнодушие окружающих: тонкие нервы мужчин не умеют вибрировать в пустоте. Между искусством и жизнью существует явное противоречие. До сих пор мы не видели еще мужчину, который умел бы переживать одновременно и мечту, и действительность, передавать на бумаге явления, реальные в своей первооснове. Если же это и случается иногда, то он не извлекает при этом никакой пользы из пережитого им личного опыта. Эквивалентность ощущений и творчества тут очевидна. Тот, кто умеет сочинять ужасы, рассказывает их лучше того, кто их пережил. Напротив того, преобладание реалистической тенденции ослабляет остроту воображения. У женщин с выдающимся интеллектом, способных к умственной работе, двигательные импульсы легче переходят в жизнь, чем в искусство. За это свойство, прирожденное женщине, свойство имеющее физиологический характер, было бы так же нелепо упрекать ее, как ставить в вину мужчине недоразвитость его груди, короткость его волос.

Кроме того, если дело идет об искусстве, то спор, касающийся такой небольшой группы человечества, не представляет никакого интереса, как и вообще всякого рода беспочвенно отвлеченные вопросы.

Признав все это и признав, кроме того, что «Animale»[96] наиболее оригинальная книга Рашильд (хотя и не самая двусмысленная), а «Démon de l'Absurde»[97] лучшее из ее произведений, я охотно прибавлю, не из желания себе противоречить и уничтожить значение предыдущих страниц, что это собрание сказок и мечтаний в диалогах убеждает меня в несомненной искренности ее художественного творчества.

Страницы, подобные «La Panthère»[98] или «Vendanges de Sodome»[99], показывают, что фазы мужественности могут быть также и у женщины. Тогда она пишет без всякого кокетства, обязательного или обычного для нее, вносит свою лепту в искусство, прибегая только к идеям, только к словам. Тогда она творит.

Ж. К. Гюисманс

«Романея и Шамбертен, Клод Вужо и Кортон вызывали в его воображении пышные торжества аббатств, княжеские празднества, богатство одежд, затканных золотом, горящих при ослепительном свете. В особенности ослеплял его Клод Вужо. Ему казалось, что это вино могли пить только люди именитые. Этикетки блестели перед его глазами, как лучистый венец вокруг головы Пресвятой Девы».

Писатель, у которого в 1881 году, среди натуралистического болота, при названии, прочитанном на карте вин, могло возникнуть подобное видение былой роскоши, хотя бы в освещении некоторой иронии, несомненно должен был внушить беспокойство своим друзьям и заставить их предположить возможную близкую измену их направлению. И действительно, несколько лет спустя, неожиданно появилась его книга «A Rebours», которая послужила не только точкой отправления, но и освящением новой литературы. Дело шло не о том, чтобы изобразительными средствами внести в искусство грубую плоть жизни, а о том, чтобы из этой самой плоти извлечь мотивы для мечты и внутреннего роста. В «En Rade»[100] Гюисманс возвел этот метод в целую систему, плодотворность которой безгранична, в отличие от натуралистического метода, оказавшегося совершенно бесплодным, сверх ожидания даже его врагов. Это – система такой строгой логики, такой чудесной гибкости, что, не нарушая общего реализма, она позволяла в живые сцены деревенского быта вносить страницы, как «Esther»[101], как «Voyage sélénien»[102].

Архитектурная постройка «Là-bas»[103] имеет аналогичный характер. Но ее свобода, с пользою для произведения, ограничена единством сюжета, абсолютно неизменного во всех его

многочисленных отображениях. Ни Крист де Грюндевальд в его безудержной мистической буйности, в его отталкивающем и утешительном безобразии, не выходит из рамки своего сюжета. Ни демонический Тиффаж, ни жестокая черная Месса, ничто, вообще, не нарушает общей гармонии произведения. Однако, до эпохи эмансипации романа эти сцены были бы раскритикованы, не сами по себе, а только за то, что они не имеют никакого отношения к развитию произведения. К счастью, роман теперь свободен. Даже больше того, роман в том виде, в каком его понимают Золя и Бурже, как эпическая поэма, как трагедия, можно сказать, отжил свой век. Только старая рамка его еще может пригодиться. Иногда, чтобы приучить публику к трудным сюжетам, необходимо симулировать туманные романические интриги, которые распутываешь по собственному усмотрению, когда автор уже сказал все, что хотел. Но то, что некогда было существенно, стало теперь только аксессуаром, все более и более ненужным. Теперь очень редко можно встретить писателя, достаточно искусного или сильного, чтобы поддержать этот почти уже полуразрушенный жанр, чтобы с достаточною авторитетностью одухотворить поблекшие краски сентиментальных описаний и разжигающих адюльтерных сцен.

С другой стороны, современная эстетика стремится создать столько форм, сколько существует талантов. Среди бесконечных претензий допустима и такая гордыня: желание создать для себя индивидуальные нормы. Такова гордыня Гюисманса. Романов он больше не пишет. Он пишет книги по капризу своей фантазии. Вот одна из причин, почему многие до сих пор презирают их, находя их безнравственными. Это объясняется очень легко. Для нехудожника искусство всегда имморально. Если вы захотите передать на языке новых понятий сексуальные отношения между людьми, вы всегда покажетесь безнравственным, ибо фатально при этом обращается внимание на то, что, будучи представлено как нечто ординарное, потерялось бы в хаосе общих мест. Вообще великий писатель, хотя бы и далекий от эротизма, глупцами и недоброжелателями может быть обвинен в ужаснейших преступлениях против нравственности. Но я не думаю, чтобы сексуальные отношения или, вернее сказать, извращенные отношения сексуального характера, изображенные в «Là-bas», могли явиться соблазном для девственно несведущих людей. Эта книга скорее вызывает отвращение, отпугивает от чувственности, от безумных экспериментов в этой области, даже от дозволенных наслаждений. Но, спрашивается, если с обыкновенной или специально религиозной точки зрения проповедовать изысканную радость плотской любви и наслаждения законного брака, то будет

ли это актом истинной имморальности? Для мистиков радость жизни является абсолютной безнравственностью.

Средние века не знали нашего лицемерия. От них не были скрыты все гнусности, существовавшие от века. Но они умели, как говорит Озанам, их ненавидеть. Они не знали ни нашей мягкости, ни нашей осторожности. Они разоблачали пороки, запечатлевали их в скульптуре на папертях церквей, в стихах своих поэтов. Они не боялись оскорбить беспорочную невинность трепетных душ. Не боялись обнажить человека, показав ему при этом все безобразие его низких, звериных инстинктов. Они не отрекались от человека-зверя, погрязшего в пороках: они ставили его на колени и вздымали глаза его к небу. Все это понял Гюисманс. Но осуществить все это на деле было не легко. После всех ужасов сатанинского разгула, еще до наступления земного суда, он, как и тот благородный народ, восставший в памяти поэта, слезно простил самым жестоким отцеубийцам, самым гнусным садистам, самым чудовищным безумцам, когда-либо существовавшим в мире.

Отпустив грехи таким людям, он мог без фарисейства простить и самому себе. При содействии неба, при скромном и братском содружестве книг и тихих монастырских часовен, Гюисманс однажды почувствовал себя обращенным в мистицизм. Тогда он написал «En Route»[104], книгу, похожую на каменную статую, каким-то чудом внезапно зарыдавшую. Это мистицизм несколько жесткий и грубый. Но Гюисманс так же жесток, как жестки его фразы, его эпитеты, его наречия. Мистицизм подействовал сначала на его зрение, а потом на душу. Он наблюдал явления религиозной жизни, но боялся при этом всякого обмана, боялся быть обманутым. Он надеялся, что они окажутся абсурдными. Счастливая жертва своего любопытства, он поддался хитросплетению тертуллиановского credo, quia absurdum[105].

В настоящее время, устав от наблюдений над лицемерной толпой, он изучает камни, готовя в высшей степени интересную книгу «La Cathédrale»[106]. Здесь, кроме необходимости чувствовать и понимать, надо прежде всего видеть. И Гюисманс видит, как никто. До него никто еще не был одарен зрением, столь пронзительным, ясным, четким, острым зрением, способным проникнуть в мельчайшие складки лица, линии орнаментов и масок.

Гюисманс – это око литературы.

Жюль Лафорг

В «Fleurs de bonne Volonté»[107] имеется небольшая жалоба, названная, подобно другим, «Dimanches»[108]:

Без цели небо плачет, без причины,
Пастушка, небо плачет без кручины.

Река хранит свой праздничный покой,
Ни вверх, ни вниз нет барки никакой.

Колокола к вечерне уж звенели;
У берега – ни островка, ни мели.

Вот пансион девиц гулять ведут,
Есть несколько, что с муфтами идут.

Одна без муфты, видно холодеет,
Вся в сером, жалкий вид такой имеет.

Вот отделилась от других детей,
Бежит к реке… О, Боже, что же с ней?

Сейчас утопится… Не видно глазу
Ни лодочника там, ни водолаза.

Такова и вся жизнь Лафорга – в свете вещего видения, жизнь, окончившаяся нежданной и нелепой смертью. Его сердцу было слишком холодно, и он умер.

Это был поэт, наделенный всеми дарами, богатый всеми завоеваниями культуры. Свой природный гений, сотканный из

чувствительности, иронии, фантазии и ясновидения, он расширил отображениями природы и искусства, положительными знаниями и философскими системами различных типов, знакомством с литературою всех народов. Новейшие течения в науке тоже были ему хорошо известны.

Это был гений, полный красок и света, способный возводить бесконечно разнообразные прекрасные постройки, высокие готические сооружения и невиданные соборы. Но он забыл свою «муфту», и умер от холода, в снежный день.

Вот почему все его прекрасное искусство является лишь прелюдией к оратории, завершенной безмолвием смерти.

Многие из его стихотворений точно покрыты пятнами леденящей аффектированной наивности. Они похожи на лепет слишком избалованного ребенка, маленькой девочки, привыкшей, чтобы ее словами восхищались – признак действительной потребности в ласке, в чистой сердечной привязанности. Они похожи на пламенные речи гениального юноши, который хотел бы положить свой «лоб экваториальный, оранжерею аномальностей», на колени матери. Многие из них обладают красотой огненных топазов, полны меланхолии опалов, свежести лунного камня. Страницы, начинающиеся словами:

> Визгливый ливень, черный ураган,
> Закрытые дома, река чернеет —

овеяны печальной, но утешающей прелестью неизменного припева: все повторяется от века. Но Лафорг выражает свою мысль в такой форме, что кажется, будто она родилась из его духа, из его головы впервые[109]. Я думаю, что от поэтов, рисующих перед нами свои грезы, мы должны требовать уменья не только запечатлеть навеки какую-нибудь мимолетную свою мысль, какой-нибудь беглый мотив, но с такою силою, с такою искренностью отразить в музыке стиха внутренний напев переживаемой минуты, чтобы он был для нас совершенно ясен и понятен. В конце концов, нам, может быть, следует стать людьми благоразумными, следует радоваться текущей минуте, свежим цветам, оставить в покое увядшие луга. Каждая эпоха мысли, творчества и чувства должна находить глубокое наслаждение в себе самой. Она должна заслонить собою все на свете эгоизмом своих собственных интересов, медленным темпом своей собственной жизни, подобно морю, которое, улыбаясь, гордо принимает в себя где-то рожденные потоки, успокаивает и поглощает их.

Для Лафорга не было настоящего. Его ценили только среди

небольшой группы друзей. Он умирал уже, когда в ограниченном количестве экземпляров появились его «Moralités Légendaires»[110], и Лафоргу пришлось услышать несколько голосов, пророчивших ему жизнь, полную славы, среди тех, кого Небо, следуя собственным идеальным подобиям, создает богами и творцами.

Это литература всецело новая и неожиданная. Она смущает и дает странное, и главное, редкое ощущение небывалого. Это виноградная гроздь с бархатным налетом, в утреннем свете. Ягоды ее имеют какой-то странный оттенок, точно они внутри заморожены резвым ветром, прилетевшим из стран, более холодных, чем северный полюс.

На одном из экземпляров «Imitation de Notre-Dame la Lune»[111], который Лафорг поднес Бурже (потом этот экземпляр валялся среди бумажного хлама у букинистов), он написал: «Это только интермеццо. Прошу вас, подождите еще немного, до следующей моей книги». Но Лафорг был из тех, которые сами всегда ждут собственной следующей книги. Эти благородные, недовольные собою люди должны сказать миру очень многое. То, что они уже сказали, для них не больше как пролегомены, как предисловие к чему-то. Если произведения Лафорга имеют характер недоконченного вступления, то все же их надо признать более ценными, чем многие законченные творения других авторов.

Жан Мореас

Раймонд де ла Тайед прославляет Мореаса следующими стихами:

Молчанье, золотом дрожащее, легло
У тех ручьев, что нимфы возмущали.
Певцы пернатые чуть в рощах замолчали,
Как чудо светлое в долине расцвело.

Забвенье флейтное, блаженный час
мечтаний,
Где ты сумел найти душе, что влюблена,
Приют под сению, из роз что сплетена,
И где ты получил свой плектрон
для бряцаний.

Там ты идешь, поэт, творя свои стихи,
Французской речи честь, Афинская услада.

Это стихи *романские*, т. е. иными словами: они принадлежат поэту, считающему весь романтический период только ночью бесовского шабаша, в которой суетятся шумные и беспокойные гномы, поэту несомненно талантливому, направившему все свои силы на то, чтобы подражать антологии греков, чтобы похитить у Ронсара секрет его чеканных фраз, ботанических эпитетов и хрупкого ритма. Всем же, что есть у Ронсара истинно прекрасного, всем, что стало уже традицией и воспоминанием,

романская школа должна пренебречь из опасения потерять то единственное, что составляет ее оригинальность. Каким-то провинциализмом и отсталостью, каким-то ретроградством веет от этого стремления к подражанию и реставрации. В одном из своих стихотворений Мореас поет хвалу:

Софокла[112] дивного, Ферте-Милона чести.

Эти слова можно отнести к романской школе: она всегда производила впечатление школы, только что вышедшей из Ферте-Милона.

Но Жан Мореас пришел из более далеких стран. Он встречал друзей на своем пути. Он говорит о себе с гордым самосознанием.

Подобно студентам, румынам или левантинцам, влюбленный в французский язык, Мореас, прибыв в Париж, приступил к изучению старых поэтов, всего исторического пути творчества, вплоть до Жако де Фореста, до Бенуа де Сент-Мора. Он хотел пройти через все этапы, которые должен проделать мудрец, полный юных сил, полный гордых стремлений стать искусным виртуозом поэтической лиры. Он дал обет закончить свое паломничество. Как говорят, покинув «Chanson de Saint Léger»[113], он уже вступил в XVII век. Весь этот путь он проделал менее, чем в десять лет. Это уже не так безнадежно, как думали раньше. Теперь, когда тексты становятся более доступными, путь сокращается. Еще несколько остановок, и Мореас отдохнет под старым дубом Виктора Гюго. Если он упорно будет продолжать идти тою же дорогою, мы увидим его у предела путешествия, у самой его цели: лицом к лицу с самим собой. Отбросив свой посох, который он так часто менял, срезая его с различных кустов, он обопрется о свой собственный гений. Тогда, если у нас явится желание, мы сможем высказать о нем определенное суждение. Но в данную минуту мы имеем право сказать только одно, что Мореас страстно любит французский язык и французскую поэзию, что эти две гордые сестры не раз с улыбкой приветствовали терпеливого пилигрима, рыцаря, одухотворенного прекраснейшими намерениями.

Однажды ехал я, лишен надежды,
Несносный путь чело мне делал хмурым,
Как вдруг я встретился в пути с Амуром.
Паломника легки на нем одежды.

Таким же является перед нами Мореас, полный внимания и

любви, «в легкой одежде пилигрима». Назвав одну из своих поэм «Le Pèlerin passionné»[114], он дал прекрасное представление о себе самом, о своей роли, представление, проникнутое разумной символикой.

В этом «Pèlerin» встречаются красивые места. Такие же места мы находим в «Syrtes»[115]. Есть восхитительные, упоительные страницы в «Les Cantilènes»[116], которые я буду всегда перечитывать с удовольствием. Но Мореас, отказавшись от свойственной ему манеры писать, отвергает эти примитивные создания духа, и потому не буду настаивать на них и я. Остается «Eriphyle»[117], маленький сборник, составленный из одной поэмы и четырех sylves. Весь сборник написан во вкусе Ренессанса и предназначен быть, по своему поэтическому характеру, собранием примеров, по которым молодые «Романцы», возбужденные невоздержанной бранью Шарля Морра, должны изучить классическое искусство с трудом писать легкие стихи. Вот одна из этих страниц:

Блестящая звезда, крылатая Фивея,
Ты светишь в небесах то ярче, то бледнее,
О благосклонна будь к пути и к тем лесам,
Куда мой путник друг стопы направил сам.
В пещерной глубине, где плющ завесил входы,
На озере, пруду, чьи так спокойны воды,
На острых ли скалах, приюте диких коз,
На пестрых берегах, средь тростников и роз,
В разбитом ли стекле ручьев прозрачно-чистых,
Он любит отблески твоих лучей сребристых.
Фивея, Цинтия, от самых юных лет
Влюблен мой друг в тебя, в твой грустный нежный свет.
Следя в твоем лице небесном перемены,
Под властью кроткою он сочинял поэмы.
И набожной душой благоговейно чтима
Превыше Эрикса, песчаного Иокла,
Кидона, где трава всегда росою смокла,
Скала Латмоская, где ты была любима.

Напрасно Мореас, подобно Фивее, меняет свое лицо и даже закрывается маской. Его всегда можно узнать среди его собратьев: он истинный поэт.

Стюарт Мерилль

Дилетант в вопросах литературы чувствует себя оскорбленным, если его восхищение тем или иным произведением искусства не совпадает с восхищением публики. Но он этому не удивляется. Он знает, что всегда найдутся герои минуты. Поведение публики не отличается такою кротостью: она возмущается несогласием, которое может существовать между ею, безотчетным творцом человеческих слав, и небольшим числом олигархов, с их изысканными суждениями на литературные темы. Привыкнув сочетать известность и талант, она уже не хочет их разъединить. По внутреннему чувству справедливости и логики, она не допускает, чтобы автор, ей неведомый, заслуживал признания. Тут чувствуется недоразумение, покрытое шеститысячелетнею давностью, по вычислениям Лабрюйера. Недоразумение, имеющее за себя немало логики, немало солидных рассуждений, с высокомерным презрением отвергает все попытки создать в этой области какое-либо примирение. Чтобы покончить с этим вопросом, ограничимся небольшим, скромным намеком философского характера. Спросим себя, действительно ли мы знаем «вещь в себе», нет ли некоторой разницы, маленькой и неизбежной, между объектом познания и познанием самого объекта. На этой почве, именно благодаря общей неясности мысли, гораздо легче прийти к соглашению, легче добиться признания законного разнообразия взглядов. Здесь дело идет не о том, чтобы овладеть Истиной, этим отражением лунного света в темном, как колодец, строении человеческой души. Речь идет лишь о том, чтобы приблизительно измерить, как это делается со звездами, расстояние между гениальным поэтом и нашим представлением о нем.

Если бы мы хотели выразиться более ясно, что, впрочем, совершенно бесполезно, мы должны были бы сказать, что вся история литературы, составленная разными профессорами с воспитательной целью, с точки зрения отдельных людей, имеющих в этом вопросе преимущество перед многими другими, только куча никуда негодных суждений, что история французской литературы, в частности, является лишь каталогом восторгов и лавров, выпавших на долю наиболее ловких и наиболее счастливых. Теперь, быть может, настало время избрать другой метод, оставить среди знаменитых людей место и для тех, которые тоже могли бы сделаться ими, если бы они не оказались певцами вешних слав среди снежной зимы.

Стюарт Мерилль и Сен-Поль Ру – вот поэты, которым помешала зима. Если публика знает их имена меньше, чем другие имена, то это объясняется не тем, что у них меньше заслуг, а тем, что у них меньше счастья.

«Les Fastes»[118] – одно название это говорит о прекрасной искренности богатой души поэта, о его благородном таланте. Это стихи слегка позолоченные, немного шумные. Они звучат, точно созданные для празднеств и пышных парадов. Когда потухают солнечные лучи, во мгле ночи зажигаются факелы, освещающие пышное шествие каких-то сверхъестественных женщин. На этих женщинах, на этих живых поэмах слишком много колец, сверкающих рубинов. Их платья расшиты золотом. Это скорее королевские куртизанки, нежели принцессы. Но мы любим их жестокие глаза, их рыжие волосы.

После таких оглушительных фанфар, «Les petits Poèmes d'Automne»[119] похожи на жужжание прялки, на звон колокольчика, на арию флейты, взятую в тонах лунного света. Это дремота, мечта, среди печального безмолвия вещей и беглой неверности часов.

Это ветер по аллеям веет…
Чу, сестра, осенний слышишь свист.
На воду упал с березы лист,
А в долине иней уж белеет.
Распусти – настало время – косы,
Что белей волны, что ты прядешь.
И, подобно древним скорбным дамам,
Приходи, безмолвно все вокруг,
Замер прялки говорливый звук…
О сестрица нежным майоранам.

Таким образом, в Стюарте Мерилле мы наблюдаем борьбу

горячей, страстной натуры и нежного сердца, и, смотря по тому, которое из двух начал одержит верх, мы слышим то неистовое бряцание меди, то журчание виол. Техника этого поэта, начиная от его «Gammes»[120] вплоть до последних его созданий, также колеблется между чопорностью «Парнаса» и свободным стихом новых школ, которых не признают почетные старцы современного искусства. Свободный стих, который так удобен для одних, оригинальных талантов, является подводным камнем для других. Но он должен был пленить поэта, столь богато одаренного, столь склонного к новшествам, как Стюарт Мерилль. Вот образчик этого стиха:

Сходите, девушки, за венками в сад.
Вы плачете над умершей на заре сестрою.
Колокольный звон льется рекою,
При утреннем солнце ясен блеск лопат.

Несите, девушки, с фиалками корзины.
Зачем там медлить, где при дороге бук?
Или это от слов священных испуг.
В небе поют жаворонки невидимки.

Это праздник смерти, а скажешь: воскресенье —
Так нежно поют колокола из долины.
Мальчики отстали и ждут у плотины,
Вы одни у белой могилы должны принести моленье.

Через несколько лет мальчики, что отошли прочь,
Расскажут вам про сладкий любви недуг,
А у майского дерева, все вставши в круг,
Вы споете старые песни, чтобы приветствовать ночь.

Стюарт Мерриль не напрасно захотел переплыть Атлантический океан, чтобы заслужить любовь гордой французской Поэзии и украсить ее волосы своим цветком.

Сен-Поль Ру

Это один из наиболее плодовитых и удивительных изобретателей поэтических образов и метафор. Чтобы найти новые выражения, Гюисманс прибегает к материализации духовного и интеллектуального, и это придает его стилю несколько тяжелую точность и довольно искусственную ясность. Так у него попадаются выражения: «кариозные души» (на манер кариозных зубов), или «треснувшие сердца» (на манер старых стен). Это картинно, но и только. Обратный прием изображения более соответствует установившейся привычке людей рисовать предметы сквозь призму расплывающихся ощущений и туманных понятий. Тут мы остаемся верными пантеистической и анимистической традиции, без которой были бы немыслимы ни искусство, ни поэзия. Это тот глубокий источник, который дает начало всему. Это прозрачная стихия воды, в которой, под лучами солнца, живым блеском играют драгоценные камни, точно ожерелье феи. Другие «метафористы», Жюль Ренар, например, пользуются рискованными образами, прибегая к фантастическому преображению действительных предметов, к изображению деталей, отрешенных от целого в качестве самостоятельных явлений, к разным комбинациям и утрировкам существующих уподоблений[121]. Наконец, есть еще один метод, аналогичный с настоящим, при помощи которого без всякого сознательного участья с нашей стороны обиходным словам придается особое значение. Сен-Поль Ру смешивает все приемы, применяя эту амальгаму к созданию образов всегда новых, но не всегда красивых. Из его метафор можно составить целый каталог, целый словарь.

Акушерка света Петух

Завтрашний день гусеницы в бальном наряде Бабочка

Грех, который сосет Незаконный ребенок

Живая прялка Овца

Плавники сохи Сошник

Оса с жалом в виде кнута Дилижанс

Хрустальное вымя Графин

Краб руки Открытая рука

Живая информация Сорока

Летающее кладбище Полет воронов

Романс для ноздрей Аромат цветов

Шелковичный червь камина?

Приручить испорченную челюсть к бемолям современного зверинца Играть на рояле

Сварливая привеска у ворот Сторожевая собака

Богохульствующий кафтан Извозчик

Петь псалмы из александрийской бронзы 12 часов

Коньяк отца Адама Свежий, чистый воздух

Лавка образов, видных только закрытыми глазами Грезы

Омега По-гречески πυγή

Листья живого салата Лягушки

Зеленая болтушка Лягушка

Голосистый мак Петух

Каждый читатель, пробежав рассеянно этот лист, скажет, что

Поль Ру человек богатого воображения, но дурного вкуса. Если бы все эти образы, не лишенные временами остроумия, сменяли друг друга в определенном порядке, направляясь к одной цели, к «Les Reposoirs de la Procession»[122], куда устремил их сам поэт, то чтение подобного произведения было бы чрезвычайно тяжело. Слишком часто улыбка мешала бы испытывать эстетическое наслаждение. Но отдельными пятнами разбросанные по всей книге, они не всегда разбивают гармонию богато-красочных поэм, остроумных и строгих. «Le Pèlerinage de Sainte Anne»[123] – поэма, полная образов на всем протяжении, без всей этой грязи. Многие метафоры, как этого требовал Теофиль Готье, развертываются перед глазами с логической последовательностью, в неразрывной связи. Это образец и чудо поэмы в ритмичной и ассонансной прозе. В том же томе «Nocturne»[124] стихи, посвященные Гюисмансу, представляют собою нелепую игру. В них всякая мысль пропала среди хаоса диких образов. Но такие произведения, как «L'Autopsie de la vieille fille»[125], со всею фальшью общего тона, как «Calvaire immémorial»[126], как «L'Ame saisissable»[127], являются настоящими шедеврами.

Жаль только, что Поль Ру играет иногда на кифаре со слишком натянутыми струнами. Поверни он ключ в противоположную сторону, и слух испытывал бы одно только глубокое наслаждение.

Робер де Монтескиу

При первом же появлении «Летучих Мышей», с их лилово-бархатным одеянием, был поднят серьезный вопрос о том, является ли Монтескиу лишь дилетантом поэзии, или истинным поэтом, может ли светская жизнь гармонировать с культом «Девяти Сестер», или хотя бы одной из них. Девять женщин это слишком много. Но диспутировать на такие темы значит проявить полное незнание одного из процессов логики, известного под именем диссоциации идей. Было бы простою элементарною справедливостью ценить красоту дерева независимо от его плодов, человека – независимо от его произведений. Чем бы книга ни была, простым булыжником или бриллиантом, ее надо судить как таковую, оставив в покое каменоломню или тот горный поток, откуда вышло это создание человеческого духа. Добыт ли бриллиант на Капе, в Голконде – все равно: он не изменит своего названия. Социальное положение артиста так же неприкосновенно для критика, как и сама муза Полимния, гостеприимно принимающая в свой круг простого мужика Бернса и лорда Байрона, мелкого воришку Вийона и короля Фридриха II. Геральдическая книга искусства и книга Гозиэ пишутся не в одном и том же стиле.

Поэтому мы не станем распутывать всей этой пряжи, не станем выискивать, какое значение имеет аристократическое имя Монтескиу, его светское положение для его поэтической репутации.

Поэт похож на «Précieuse»[128].

Но, спрашивается, действительно ли были так смешны те женщины, которые, желая петь в унисон нескольким изысканно талантливым поэтам, прибегали к новой манере говорить? Презирая все обыденное, они старались придать своему уму,

своему туалету, своим жестам оттенок оригинальности. Их грех, в конце концов, заключался только в нежелании «поступить как все». Мне кажется, что они поплатились за это достаточно жестоко. Поплатились эти женщины, но поплатилась и французская поэзия, которая в течение полутора веков слишком боялась быть смешной. Наконец, поэты освободились от этого пугала. Теперь они с каждым днем разрешают себе быть все более и более оригинальными. Не возбраняя им выступать во всей наготе, критика, напротив, поощряет легкие и откровенные одежды гимнософистов: только некоторые из них татуируют свои тела.

Вот в чем можно, действительно, упрекнуть Монтескиу: на его оригинальности слишком много татуировки. Красота этого баяна напоминает, к некоторому нашему огорчению, сложные изображения, которыми любили себя расписывать предводители австралийских племен. Но Монтескиу расписывает себя с менее наивным искусством. У него замечается даже странная утонченность в оттенках и рисунке, забавная дерзость в тонах и линиях. Арабески ему удаются лучше, чем фигуры, ощущения – лучше, чем мысль. Как японцы, он мыслит при помощи идеографических знаков: «Орел, журавль, цветок, бамбук с поющей птицей, змея, ирис, пион, левкой и воробей».

Он любит эти сопоставления слов. Когда, как в данном случае, он подбирает выражения нежные и полные жизни, приятный пейзаж встает перед глазами. Но часто мы видим лишь нежданные и сухие формы, выступающие на искусственном небе, какие-то процессии карнавальных привидений. Его женщины, девочки, птицы – это безделушки, изуродованные восточной фантазией слишком большого масштаба. Это царство игрушек и безделушек.

Хотел бы сделать стих изящной безделушкой.

Такова эстетика Монтескиу. Но безделушкам, забавным и хрупким вещам, место за стеклом или в шкапу – скорее всего в шкапу. И вот, если убрать эти эмалевые и лакированные вещи, если убрать нежную глину, освободить музей поэта от всех, как он сам остроумно выражается, «инфузорий этажерок», мы вступим в сферу для прекрасных наслаждений и мечтаний лицом к лицу с разновидными метаморфозами души, которая стремится осенить красоту новою прелестью, открыть в ней новые оттенки. Из одной только половины «Голубых Гортензий» можно составить довольно объемистый том, проникнутый тонкой, гордой, нежной поэзией. Автор «D'Ancilla», «Mortuis ignotis»[129] и «Tables

vives»[130] показался бы тем, чем он является в действительности, вне всяких масок: хорошим поэтом.

Приведем отрывок из его «Tables vives». Заглавие несколько туманно, но стихи прекрасны, ясны, хотя в них и встречаются знакомые звуки слишком «парнасских» рифм и некоторые неправильности речи.

Ребенка научить молитве волн морских.
Спустилось небо к нам, а облака то пена,
И самый солнца диск из голубого плена
Милей для наших глаз, туманных и больных.

Ребенка научить молиться и лазури.
То верхний океан, а пена – облака,
И мысль о гибели нам более близка,
Когда лишь в вышине проходят тени бури.

Ребенка всем вещам молиться научить.
Пчела духовная везде берет находки
И благовонных роз живительные четки
Десятками любви сумеет разделить.

В итоге Монтескиу существует как голубая гортензия, как зеленая роза, как белый пион. Он из тех цветов, около которых останавливаешься, с любопытством спрашиваешь их название и запоминаешь.

Гюстав Кан

«Владения фей» – это песня песней, пропетая голосом одиноким, нежным, влюбленным, в стиле Верлена. О, неизменный Верлен!

Цветущий друг Апрель,
Что мне в твоем простом напеве?
Зачем сирени вешняя свирель,
И золото лучей отрада деве.
Коль то, что жизнью мной считалось
В северных туманах осталось?

Вот общий тон. Это просто, тонко, четко и временами напоминает что-то библейское.

Я зашел в глубь сада, Как вдруг, в ночи невидимая рука, Сильнейшая чем я, меня повергла наземь, И голос мне сказал: «то к радости твоей».

Dilectus meus descendit in hortum[131]. Тут и целомудрие, и полное отсутствие чувственности. Восток облек себя, как стихарем, душою Запада. Если он еще разводит в своем саду за неприступной оградой высокие белые лилии, то все же он полюбил бродить по незримым тропинкам фей, «которые тихо смеются в лесу», собирают вьюнки и дрок.

И смелые цветы, что рвутся из ограды.

Эта поэма из двадцати четырех страниц, несомненно, самая прелестная из книг любви, появившихся со времени «Fêtes Galantes». Наряду с «Chansons d'amant»[132], это единственные стихи последних лет, в которых чувство дерзновенно выражает себя во всей чистоте, с трогательной и совершенной прелестью божественной искренности. Если кое-где у Кана еще встречаются

следы риторики, то это объясняется тем, что даже у ног Суламифи он разрешает себе блистать искусством жонглера и виртуоза. Если иногда он обращается с французским языком как тиран, то только потому, что этот язык сам рабски ему подчиняется. Он злоупотребляет своею властью, придавая иным словам отдаленное значение, подчиняя свои фразы слишком упрощенному синтаксису. Но все это только дурная привычка, свойственная не ему одному. Ни у кого он не заимствует своего искусства ритма, своего виртуозного умения владеть обновленным стихом.

Был ли Кан первым провозвестником свободного стиха? Кому мы обязаны его появлением? Мы обязаны им Рембо, чьи «Illuminations» появились в Vogue в 1886 году[133], Лафоргу, приблизительно в то же время в том же маленьком изысканном журнале под редакцией Кана напечатавшему «Légende»[134] и «Solo de lune»[135]. Наконец, самому Кану. Уже тогда он писал:

Вот радость душ осенних,
Город исчезает в мечтаниях близких,
Оранжевым и лиловым покрылись низко
Входы ночи безлунной.
Царевна, что ты сделала с самоцветной тиарой?

В особенности же мы обязаны «свободным стихом» Уитмену, величественную вольность которого стали понимать только тогда.

Эта крошечная Vogue, которая теперь продается по цене пергамента с миниатюрами – с какой радостью читалась и перечитывалась она в галереях Одеона скромными молодыми людьми! Они опьянялись благоуханием чего-то нового, струившегося с маленьких бледных страниц!

Последний сборник Гюстава Кана «La Pluie et le Beau temps»[136] не изменил мнения, сложившегося об его таланте и оригинальности. Он всегда остается самим собою, со своею двуединой тенденцией к чувству и живописи. Это станет особенно ясным, если мы сравним скорбный гимн «Image»[137]:

Иисус, венчанный терном,
Точит кровь в сердцах пронзенных.

с «Dialogue de Zélanae»[138]:

Bonjour mynher, bonjour myfrau[139].

Это красиво и нежно, как старинный эстамп альманаха. А вот, поистине, безупречная песня, выдержанная в полутонах.

Час белого облака пролился на равнину
Отблесками крови, хлопьями пряжи,
О розовый вереск, кровавое небо.

Час золотого облака побледнел над равниной
И падают белой волны медленные и длинные полотна.
О лиловатый вереск, кровавое небо.

Час золотого облака обрушился на равнину
Сладко запел тростник под неистовым ветром
О красный вереск, кровавое небо.

Час золотого облака прошел над равниной
Эфемерно далек его блеск
О золотой вереск, кровавое небо.

Слова, слова! Да, но слова хорошо подобранные, скомбинированные с большим искусством.

Гюстав Кан, прежде всего, артист. Иногда он кажется чем-то большим.

Поль Верлен

ГАСТОН Буассье, венчая лаврами пятидесятилетнего поэта (трогательный обычай!), выражал ему свои восторженные чувства по поводу того, что он не вводил никаких новшеств, что он выражал обыкновенные идеи легким стилем, что он добросовестно следовал традициям французской поэтики. Нельзя ли написать историю нашей литературы, исключив всех новаторов? Ронсар был бы заменен Понтус де Тиаром, Корнель – его братом, Расин – Кампистроном, Ламартин – Лапрадом, Виктор Гюго – Понсаром, Верлен – Экаром? Это было бы более поощрительно, более академично и, быть может, более по-светски, ибо во Франции гений всегда кажется несколько смешным.

Верлен цельная натура и потому не поддается определению. Как и его жизнь, его излюбленные ритмы похожи на эскизный и спутанный рисунок. Он окончательно расчленил романтический стих и обесформил его, распорол и разрезал. Желая вместить в него слишком многое, вложить все горения своего безумия, он, незаметно для себя, стал одним из вдохновителей стиха свободного. Стих Верлена, с его отклонениями, неожиданностями и скобками, неминуемо должен был сделаться таким. Ставши «свободным», он привел в систему все свое содержание.

Не блистая талантом, нищий духом, Верлен воплотил в себе, как никто другой, простой и чистый гений того существа, которое называется человеком, в двух его выражениях: в даре слез и даре слова. Когда его покидает дар слова и одновременно иссякает дар слез, он превращается либо в грубого и шумного ямбиста, написавшего «Invectives»[140], либо в смиренного, неловкого элегиста, автора «Chansons pour Elle»[141]. Благодаря этим именно чертам его поэтической индивидуальности, Верлен предназначен был воспевать любовь, все ее виды, но прежде всего ту любовь, которая лобзает чистый звездный свет неба. Создав «Les

Amies»[142], Верлен складывал гимны в честь Девы Марии – тем же сердцем, тем же духом, тем же гением. Но петь эти гимны будут потом, в мае месяце те же Amies, одетые в белые платья, под белыми вуалями. О, лицемерие жизни!

Признаваться в грехах – «делом или помышлением» – негрешно. Никакая публичная исповедь не может опозорить человека: все люди равны между собою, все одинаково подвержены искушениям. Нет преступления, которого не мог бы совершить кто-нибудь другой. Клерикальные и академические газеты напрасно взяли на себя постыдную обязанность поносить Верлена на его еще свежей могиле. Удары пономарей и педантов пришлись по гранитному подножию памятника. А Верлен в это время, улыбаясь в свою мраморную бороду Бесконечному, с лицом фавна прислушивался к звону церковных колоколов.

Франсис Жамм

Вот буколический поэт. В нем есть Вергилий, кое-что от Ракана и кое-что от Сегре. Подобных поэтов встречаешь очень редко. Для этого нужно уединиться в старом доме на опушке леса, огражденного кустарником, среди черных вязов, морщинистых дубов и буков с корою нежною, как кожа любимой женщины. Здесь не стригут траву, не делают никаких газонов, чтобы создать впечатление бархатной кушетки. Ее косят, и быки радостно едят душистое сено, стуча об ясли своими кольцами. В этом лесу каждое растение имеет свои особенности, свое имя.

В лесу медунка есть с цветочком лиловатым,
С листом мохнатым и зеленовато —
Серым, с белым крапом и шершавым, —
Там надпись есть церковная уставом.
Жерухи много там, чтоб бабочкам резвиться,
Прозрачных изопир и черной чемерицы,
И гиацинты есть, их раздавить легко,
И жидкость липкая блестит, как молоко;
Зловонная жонкиль, нарцисс и анемона
(О вас мечтаю я, снегов швейцарских склоны!)
Будра полезная тем, что одышкой страждут.

Это отрывок из «Месяца Марта», маленькой поэмы, написанной Франсисом Жаммом для «Альманаха Поэтов» прошлого года, похожей на фиалку (или аметист), выросшую у изгороди среди первых улыбок весны. Вся поэма удивительна по грации и вергилиевской простоте. Это отрывок из

«Georgiques Françaises»[143], на которых многие поэты некогда тщетно пробовали свои силы.

Septima post decimam felix et ponere vitem
Et prensos domitare boves et licia telae
Addere. Nona fugae melior, contraria furtis.
Multa adeo gelida melius se nocte dedere
Aut cum sole novo terras irrorat Eous.
Nocte leves melius stipulae, nocte arida prata
Tondentur: noctis lentus non deficit humor.

С той же уверенностью и тем же мастерством Жамм рассказывает о крестьянских мартовских работах.

Зимний корм скота уж на исходе,
Телок в луг не гонят при погоде,
Большеглазых телок лижет матка,
В свежем корме нету недостатка.

Два часа на прибыль без минутки;
Вечера теплы; плетясь лениво,
Козьи пастухи задули в дудки;
Идут козы, позади собака
Бьет хвостом; всегда готова драка.

Во Франции нет в настоящее время другого поэта, способного нарисовать такую ясную, правдивую картину с помощью простых слов и фраз, похожих на непринужденную болтовню, но в то же время как бы случайно образующих стихи, законченные и чистые. Но поэт благоразумно следует своему календарю: как Вергилий, он лишь на мгновение прерывает уход за пчелами, чтобы рассказать приключение Аристея, или, дойдя до Вербного Воскресенья, в нескольких стихах изложить историю Иисуса, прекрасную и нежную, как старинная гравюра, которую вешали над постелью.

В саду масличном слезы Иисусовы текли, Книжники с дреколием искать Его пошли, И народ Салимский плакал и кричал, Призывал Иисуса, – а осленок мал Весело трусил по вайевым ветвям. Нищие, голодные возрыдали радостно, Следуя за Ним и веря Ему благостно. Приходили жены блудные к спасению, Видя, как Он шествовал в небесном сиянии, Столь светло сияние, что солнышко багровое, Кротко улыбался Он, а кудри – медовые. Мертвых воскрешал Он им, и Его же распяли.

Когда у нас появится полный календарь (вероятно, это случится когда-нибудь), написанный в таком же патетически-простом тоне, можно будет к разбросанным томам, составляющим всю французскую поэзию, прибавить еще одну незабвенную книгу.

Первые свои стихи Франсис Жамм выпустил в 1894 году. Ему было тогда, вероятно, около 25 лет, и жизнь его была такою же, какой она осталась до сих пор. Он жил одинокий, в глубине провинции, поблизости к Пиренеям, но не в самых горах.

Блестят на солнце села по равнине,
Где реки, колокольни и харчевни.

Кожа у крестьянок «темна, как земля». Но утра и вечера там голубые.

Поля желтеют, сильно пахнет мятой,
Ручей поет в ложбине сыроватой;

Тропинки те, где ранним октябрем
Летают по ветру листы каштанов…

Селения рассыпаны везде:
На склонах, на вершинах и на дне;

В долинах, на поле, вдоль берегов,
Вдоль гор, дорог и близко городов.
Там колоколенки вдали видны,
На перекрестках там стоят кресты,
Стада там ходят с хриплыми звонками,
Бредет пастух усталыми ногами.
Уж красноглазых голубей над просом
Заметить можно между серых туч;
От холода журавль защелкал носом,
Как будто повернули ржавый ключ.

Вот в отрывочных и эскизных стихах тот пейзаж, среди которого сложились впечатления поэта. Одиночество приводило его в отчаяние и смущало его оригинальный дух. Ловя и отражая прежде всего настроение минуты, он не боится никаких повторений: бледными оттенками он варьирует подробности жизни, им столь любимой. Но зато сколько у него трогательных видений! Какая красивая фантазия! Как легко слова слагаются у

него в стих завидной свежести! Вот перед нами картина сладострастья, проникнутая целомудрием.

На влажном вереске ты будешь обнаженной

Вот вам другая картина, с выражением более интимного чувства.

Весь осами наполнен и розами наш дом.

Плач любви и жалости, начинающийся словами:

Право, люб мне тот осел,
Что под падубом прошел:
Пчел он обходит,
Ушами поводит
И возит весь день
Бедняков, да ячмень.

Скромная элегия в четырех строках, полных усталой, мягкой музыки – из них одна не совсем удачна.

И солнце ясное, названье деревеньки,
И гуси белые, ах, белые, как соль —
С любовью связаны, что уж была давно,
Как длинный, темный путь к святой Сусанне.

По истечении одного, или двух лет однообразной жизни, поэт достигает более определенного самосознания. Чувства его иногда приобретают характер тоскливой жалобы. При этом чувственность его усиливается до степени экзальтации. Выступая без стыдливого покрова, с полной откровенностью, но сопровождаемая живым настроением, она остается всегда чистою.

Поэма в диалогах «Un Jour»[144] раскрывает перед нами в реально-нежных красках три стороны человеческой души: гордыню личного начала, чувство и чувственность. Четыре сцены, в которых поэзия парит над монотонной, грустной жизнью. Четыре картины, простые, с оттенком той наивности, которая созерцает сама себя и сознает свою красоту. Гораздо ярче и правдивее, чем все ходульные фразы мира, эта поэма показала нам один день, одну страницу жизни поэта. Внешний мир он воспринимает сквозь призму грубого ощущения, как и всякий

другой. Затем путем абстракции он выделяет из этого ощущения все, что есть в нем символического, все, что имеет абсолютное значение. Вся поэма полна прекрасных, строгих стихов. Гений истинного поэта, развиваясь, сверкает здесь как солнечный луч сквозь изгородь дикой акации.

От нежной матери, седеющей, ты родился…
Подобны лебедям те, что бедны и горды.
Она ведь женщина, – тоску ты должен скрыть, —
Не может девушка двух душ в себе вместить.

О, пей лобзанья нежной милой,
Ведь слезы женские солены и унылы,
Как море, что отважным – лишь могила.

Не кажется ли, что неловкость, небрежность последнего стиха придает серьезной мысли оттенок мягкого юмора? Много улыбок в поэзии Франсиса Жамма. Не слишком много – я люблю улыбку.

Таков этот поэт. Его искренность почти смущает, не своей наивностью, а скорее – гордостью. Он знает, что родные пейзажи оживают под его взглядом и дубы говорят трепетом своей листвы. Утесы сверкают, как топазы. Он рассказывает об этой жизни, сверхъестественной, мистической, о жизни тех часов, когда он грезит с закрытыми глазами. В глубоком тумане таинственно сплетаются между собою природа и мечты в таком гармоничном ритме, что образуют как бы одну линию, одно очарование.

И линия у них, как лилия, нежна.

Уже давно пора во имя справедливости увенчать славой этот талант. Будем для собственного нашего удовольствия почаще вдыхать аромат его поэзии, которую он сам назвал поэзией белых роз.

Поль Фор

Автор баллад. От него нельзя требовать ничего другого – ни больше, ни меньше. Он слагает баллады, будет слагать их всегда. Его баллады не похожи на баллады Франсуа Вийона или Лорана Тайяда. Им нет равных.

Они отпечатаны как проза. Но они написаны стихами, они полны движения и жизни. Этот способ печатанья подал некоторым благосклонным критикам мысль, что Поль Фор открыл квадратуру ритмического круга и разрешил проблему, которая мучила Журдена: публиковать книги, написанные не в стихах и не в прозе. Это комплимент слишком большого размаха, и потому это только комплимент. Если грань, отделяющая стихи от прозы, становится в последние годы почти незаметной, все же она существует: направо от нее – проза, налево – поэзия. Незаметная для того, кто не может сосредоточить на ней блуждающего взгляда, она неизменно существует для того, кто умеет смотреть. Ритм не зависит от грамматического построения фразы. Тут ударение ставится не там, где это полагается по смыслу речи, а там где этого требует звучность стиха. Ритм прозы зависит от ее грамматического строения: здесь ударения ставятся не по звуку, а по смыслу. А так как звук и смысл речи совпадают очень редко, то проза жертвует звучностью, а поэзия приносит в жертву логический смысл.

Вот разница между стихом и прозой в кратких словах, и пока – довольно.

Но все это не имеет отношения к «Ballades Françaises»[145], которые от начала до конца написаны стихами, то живыми, красочными, то строгими и красивыми. За исключением

нескольких страниц, это даже не свободные стихи, а старинные, «численные» к счастью, освободившиеся от тирании немых гласных – этих принцесс, которым никогда не знаешь, как угодить. Следуя безошибочному инстинкту человека из l'Isle de France[146], Фор поставил эти гласные на подобающие им места. Когда нужно, он приписывает им молчание, приличествующее самому их названию.

Король взял королеву, судами полонил.
Она кротка без гневу, король ей будет мил.

Вот эта маленькая, поистине прекрасная поэма:

Вот девушка скончалась, скончалась от любви,
Несут ее в могилу, в могилу понесли.
Кладут ее одною, одной в ее чести,
Кладут ее одною, одною в тесный гроб;
Потом уходят весело, так весело ушли.
Они запели весело, запели «на земли
Теперь скончалась девушка, скончалась от любви»;
И на поле по-прежнему, по-прежнему пошли.

Такие стихи мне по сердцу. Только такие стихи я и люблю: стихи, в которых ритм ни на минуту не исчезает и не обрывается из-за лишнего или недостающего слога. Кто заметит, что в нижеследующей строфе, третьей по счету, только одиннадцать слогов с ударением.

Au premier son des cloches: «C'est Jésus dans sa crèche…»
Les cloches ont redoublé: «O gué, mon fiancé!»
Et puis c'est tout de suite la cloche des trépassés.

Но довольно о ритме. Пора полюбить поэзию, проникающую «Ballades Françaises», а не их версификацию. Три основных тона звучат в этих балладах: живописность, чувство и ирония. Они управляют ими, то чередуясь, то одновременно. А разнообразие поэм поистине чудесно. Они похожи на сад: тысячи цветов, тысячи красок, тысячи ароматов. Прелестнее всего первая книга, книга баллад с рефреном народных песен, с очаровательным, как колокольный звон, повторением одного и того же слова, с хороводным ритмом и мифом народных сказаний. Чувствуется, что поэт жил в среде, где старая устная литература сохранилась в

преданиии, в песне. А между тем эти старинные напевы звучат с такою свежестью:

> За изгородью море блестит, море блестит, имея раковины вид. И хочется его словить. Небо – как рай, это – милый Май!
> За изгородью гладь нежна, гладь нежна, как ребенка рука. И хочется ее ласкать. Небо – как рай, это – милый Май!

А вот еще одна хороводная песнь, в которой отчетливо слышится забытая музыка.

> Милый паж прошел внизу, поет королева наверху,
> Король – ху-ху, – ты их повесишь, ху-ху, ты их убьешь.
>
> Милый паж пропел внизу, королева уж в саду.
> Король, – ху-ху, – ты их смелешь, ху-ху, ты их убьешь.
>
> Виселица на лугу, златой жернов на зеленом.
> Король, – ху-ху, – ты их смелешь, ху-ху, ты их повесишь.
>
> Белый инок подоспел, красный инок тут пропел:
> Король, – ху-ху, – ты пострижешь их, ху-ху, в монастыре.

Вторая книга полна эмоций. Это книга любви, природы и мечты. Это – мягкие пейзажи с нежными красочными оттенками, голубые и серебристые. Серебряное море, серебристые ивы, серебристая трава. А воздух голубой. Голубая луна и голубые стада.

> Зари зеркальные колеса прошли по горизонту,
> Земля открыта в оттенках бледных дня,
> Вершина влажная последних звезд блеск отражает и синеватый скот серебряную пьет траву.

На душе радостно, чисто, немного грустно – так бывает, когда вглядываешься в необозримую даль полей, моря, неба. Природа торжественно окутывается вечерним туманом. Погружаясь в него, она расплывается в какой-то вечности. Невольно становишься серьезным, присутствуя при этом зрелище. Оно смущает бег наших мыслей. Оно останавливает их и мучительно заставляет

сосредоточиться. Но вместе с тем ощущаешь и радость при виде такой красоты, радость, которая иногда возносит нас над всеми ощущениями и подготовляет к полному слиянию с природой. Это мистицизм во всей своей наивной свежести, во всем красноречии своей любви. Такова, например, баллада: «L'ombre, comme un parfum s'exhale des montagnes»[147]. Я утверждаю, что по красоте гимн этот не уступает наиболее удачным из песен Ламартина.

> Пусть небо плавает в твоих очах бездонных, с ночною тьмой безмолвие смешай; и если жизнь твоя на тень не бросит тени, росою глаз твоих ты сферы отражай.
> Полуночных шпалер невидимые ветви цветами золота дарят надежду нам; печать грядущего над нами заблестела, как звезды зримые полуночным древам.
> О созерцай, люби, ведь мы везде разлиты; люби себя во всем, себе принадлежи. Внимай речам небес, хотя бы непонятным, безмолвием создай ты музыку в ночи.

Тут нет рифм, даже ассонансов. Но на это не обращаешь внимания. Это старая романтическая поэзия большого масштаба, обогащенная новыми образами, до сих пор не бывшими в ходу. Такое глубокое чувство не часто встречается в «Ballades Françaises». Поэт имеет склонность к юмору, склонность, которой он следует иногда совершенно некстати. Так, после сентиментальной книги, похожей на полинявший древний эстамп, он создает целую мифологию (Орфей, Силен, Геркулес), представляющую странную реставрацию древних легенд. За ней следует экстравагантный «Louis XI curieux homme»[148], еще более странный «Coxcomb» и целый ряд таких же оригинальных баллад. Во всех этих произведениях сверкает искра самобытной индивидуальности, поэзии, гения. Перед нами творчество, отличающееся необыкновенным разнообразием, направленное в различные стороны. Среди этого леса с трудом находишь верную дорогу. Следы теряются и перепутываются в ветвях, исчезают в кустах, ручьях и упругих мхах. Живые видения, мелькающие тут и там, кажутся необычными.

Поля Фора из дружеских побуждений критика определила следующими словами: чистый и простой гений. Если смотреть на это определение как на иронию, нельзя признать его особенно жестоким. Но если принять его всерьез, оно дает только долю истины. Этот поэт являет собой одну бесконечную вибрацию души, один клубок нервов, реагирующий на малейшее к нему прикосновенье. Склад его духа таков, что эмоции кристаллизуются у него раньше, чем достигают сознания. Талант

Поля Фора – это определенная манера чувствовать и выражать свои настроения в словах.

Гюг Ребель

Люди редко живут в гармонии со своим временем. Жизнь народа чужда им, толпа кажется им стадом.

Если подумать о себе самом, если с отчетливостью понять свою роль в жизни, свое место среди широкого мира явлений, станет грустно на душе: чувствуешь себя окруженным непобедимым равнодушием людей, немой природою, с ее глыбами камней и геометрически правильными формами. Это одиночество в центре огромного социального круга. Охваченный глубокой тоскою, человек начинает мечтать о простых радостях: ему хотелось бы чувствовать связь с окружающими, наивно смеяться, скромно улыбаться, открыть свою душу для долгих волнений. Но может случиться, что сознание одиночества, отречение от жизни, внушит ему гордость, независимо от того, живет ли он, как анахорет, или отмежевался от мира в своем дворце.

Гюг Ребель избрал последнее. Он предстал перед нами в позе счастливого и надменного аристократа.

В наше время, когда мелкие подражатели Сенеки, биржевые маклера, популярные адвокаты, отставные профессора, получившие наследство, миллионеры, посланники, тенора, министры и банкиры, когда вся эта «республиканская знать», наслаждающаяся благами мира, лицемерно скорбит об «участи бедных», которых сама же попирает ногами, в наше время приятно услышать слова, звучащие правдиво, приятно услышать Ребеля: «Я хочу наслаждаться жизнью такою, какая она есть, со всем ее богатством, красотой, свободой и изяществом. Я – аристократ».

Это отнюдь не значит, что типичный аристократ, нечувствительный к страданиям людей, презирает народ, подобно

буржуа, ненавидящим всех, кто стоит выше их, презирающим всех, кто ниже их. Нет, он его любит. Но любовь его слишком благоразумна, слишком возвышенна, и дойти до сердца народного она не может. Всю эту глупую толпу, которую всякие бессмысленные проповеди натолкнули на путь тщеславия и патриотизма, он охотно научил бы простой радости откровенной животной жизни. К чему вызывать жажду умственных удовольствий в людях, которым недоступно никакое бескорыстное чувство, которые не постигают прелести тонкого вина? Им нужны напитки, щекочущие нёбо, согревающие брюхо!

Вот почему: «в настоящую минуту мы должны оздоровить больные виноградники и насадить новые лозы вместо старых погибших. Мы должны напоить вином всю Францию».

В диалоге, из которого я взял эту фразу, лицо, высказывающее такую мысль, старается прослыть гуманистом и утопистом. Но ему говорят, что человек подобен реке, что слишком частые кровопускания могут понизить его уровень. Вывод таков: panem et circences[149], хлеб, вино, зрелища. Долой музеи и библиотеки! «Разбить эти отвратительные урны, отдававшие в течение целых веков в руки черни судьбу и мысли величайших людей». Как видите, это настоящий оскорбительный вызов. Нет нужды говорить, что идеи эти носят печать несомненного преувеличения. Немало найдется умных людей, которые сочтут их чудовищными: они не любят удаляться от шаблона.

Аристократизм Ребеля, перенесенный на почву художественных концепций, теряет свои живые очертания. Он легко смешивается с разнузданностью. Но сомнительно, чтобы разврат являлся удачной формой отрицания общественных условностей. Сомнительно, чтобы смена нечистоплотного монаха распутным кардиналом доказывала превосходство аристократизма над продажными душами, чтобы каждый истеричный и тщеславный художник мог напомнить нам Тициана или Веронезе, чтобы куртизанка, идущая в кабак и посещающая притоны, неизбежно вызывала в нашем представлении волнующий образ венецианского сладострастия. В «Nicbina», прославившей имя Ребеля, много ошибочного и грубого. Но все-таки это произведение полное жизни, богатой фантазией, полное интереса. Оно изображает Венецию нежную и низкую, роскошную и грязную, суеверную и похотливую скорее в красках истории, чем легенды. Вот почему это произведение шокировало очень многих.

Никто не думал, что это вещь капитальная. Какой-нибудь эскиз, который у всякого другого потребовал бы огромного

напряжения сил, для Гюга Ребеля не больше как пролог к роману. От него ждут повествования и сочетания мыслей, не имеющих парадоксального характера. Он полон идей, как лучший из философов современности или прошлых веков. Ему недостает только одного: уменья внедрять эти идеи в умы своих героев. Открыв «Песни дождя и солнца», наталкиваешься на богатую руду, из которой, без всякого страха истощить ее, можно черпать сколько угодно. Это поэмы в стихах и прозе. Желание сказать что-нибудь новое преобладает в них над стремлением к выразительности слова.

Основная тема произведения – радость жизни, радость быть свободным, гордым человеком, радость стремления осуществить свое природное назначение, свою любовь к красоте и наслаждению чувствами, разумом, без оглядки, без лицемерия, со страстью, чуждой морали и осторожности. В этой книге столько движения и шума, что она производит впечатление огромного вокзала, наполненного локомотивами, оглушаемого свистками, криками, прощальными поцелуями и поцелуями встреч. Она полна мыслей. Оплодотворенная соками жизни, природа – на страницах этой книги – переливается яркими красками, зелеными и красными. Само заглавие много дает для понимания ее внутреннего содержания. В ней льются с неба дожди и светит солнце. В ней лучистые страницы и страницы мутные. Но в ней всегда чувствуется толпа, копающаяся в пыли, барахтающаяся в грязи – с экзальтацией, с громкими криками.

В этом направлении, мне кажется, следует искать основную мысль Гюга Ребеля. На этом пути раскрываются перед нами все его химеры. При свободе ума и смелости воображения, писатель этот увлекает читателя различными средствами. Но оригинальность его очевидна и неоспорима. Он принадлежит к числу тех, которые предпочитают дамский шелковый плащ простой косынке, пурпуровый ковер – демократическим половикам, красоту – добродетели, роскошь обнаженной Венеры – «скорбным глазам бледной девственности».

Он аристократ и язычник.

Феликс Фенеон

Истинный теоретик натурализма, человек, который больше всего способствовал созданию новой эстетики, примером которой является «Boule de Suif»[150], Т… никогда не писал ничего. Он учил друзей искусству мириться с гнусностью, злом и низостью жизни невинными беседами и беглыми репликами с оттенком острого сарказма. Покорность, с которою он переносил всяческую скуку, отдавала мудрой ясностью души. С каким тонким, спокойным и удовлетворенным выражением лица я видел его курящим скверную сигару! У него был намечен план книги (единственной!), в которой представлен синтез жизни, достигаемый с помощью необыкновенно простых, но вместе с тем изумительно действующих средств.

В пригороде живет старый, маленький чиновник. В одно из воскресений он встает и разливает вино по бутылкам. Когда все бутылки полны, день его кончается. Вот и все – без единого рассуждения от лица автора (это давно отвергнуто Флобером), без единого приключения (если не считать катастрофы с пробкой), без единого жеста, который вызвал бы впечатление, что за стенами есть другая атмосфера – цветов, идей и неба. Этот Т., с его умом, которым я восхищался, так и остался для меня типом писателя, ничего не пишущего. Жизнь его, может быть, была сплошною иронией с примесью некоторой горечи в глубине. Но никто не подозревал этого. Он неизменно старался согласовать свои поступки с принципами, которые тщательно выводил из опыта, из книг.

Феликс Фенеон не менее таинственен, чем этот теоретик, пожелавший остаться неизвестным.

Никогда не писать – значит презирать это занятие. Но сначала писать, показать талант в изложении новых идей и затем внезапно умолкнуть – как понять такое явление? Существуют натуры, которые чувствуют себя удовлетворенными, сознав свое значение, сумев однажды проявить себя. Так человек с холодным темпераментом, раз показав свое мужество, уже больше не проделывает этого опыта над самим собою. Фенеон обладает холодным рассудком. Холодным, но не равнодушным. Презрение к писанию не вызвало в нем презрения к активной жизни: холодные сердца являются и наиболее деятельными. Настойчивость в достижении своих желаний у людей с таким темпераментом бесконечна. Имея социальные (или антисоциальные) идеи, Фенеон решил следовать им до конца, даже выходя за пределы благоразумья. Этот человек с нарочитым видом американского Мефистофеля имел мужество скомпрометировать себя во имя планов, которые он считал безумными, но все же справедливыми и благородными. Такая страница в жизни писателя сверкает ярче, чем самые эффектные создания его пера. Свет ее проникает далеко. Вовсе не требуется превратиться в раба идеи, как это сделал Бланки, заживо похоронивший себя в суете вечного самопожертвования. Но хорошо иметь возможность выказать презрение к закону, к социальному строю жизни, к стадной гражданственности. Из суеты борьбы выходишь покрытый ранами. Но эти раны прекрасны.

Надо было иметь немало мужества, чтобы в 1886 «Старьевщику» Мессонье противопоставить «лучезарного Ренуара», чтобы хвалить Клода Моне, «художника, глаз которого с невероятной быстротой улавливает детали пейзажа и произвольно разлагает тона». Фенеон не только проявил себя более десяти лет тому назад отважным ценителем новой живописи, но и превосходным писателем. Следующими словами характеризует он морские ландшафты Моне: «Его моря, видимые как бы сверху, перпендикулярно, покрывают собою весь прямоугольник рамы. Но небо, хотя и незримое, все же угадывается: его беспрерывно меняющееся волнение отражается на воде в мимолетной игре света. Как далеки мы от волны Бакгуйзена, которую усовершенствовал Курбе, от этих завитков зеленого железа, покрытых белой пеной на гребнях в момент банальной драмы морского прибоя». У Фенеона были все данные, необходимые для художественного критика: верный глаз, аналитический ум и стиль, который показывает все, что видел глаз, и объясняет все, что понял ум. Почему не хотел он продолжать свою деятельность?! С эпохи новых движений у нас

было только два критика искусства, Орие и Фенеон: из них один – умер, другой – умолк. Какая жалость! Одного из них было бы достаточно, чтобы направить на верный путь школу (псевдосимволическую), которая из-за Мориса Дени и Филижера дала целую банду неумелых подражателей!

Хорошенько поискав, можно было бы увеличить литературный багаж Фенеона. Помимо того, что, после прекращения «La Vogue», он помещал в «Revue Indépendante»[151] свои заметки о художниках, он печатал в этом достопамятном журнале забавные маленькие литературные заметки. Их не мешает перечесть. Они отличаются едкостью, как азотная кислота, и оставляют на предмете своей критики след очень тонкого яда. Несколькими словами Фенеон определяет, например, характер произведений одного писателя: «известные всем рассказы, похожие на дамские рукоделия из перьев и цветов». В общем мы знаем достаточно его статей, чтобы искренне пожалеть о тех, которые остались в преддверии реального. Но если Феликс Фенеон думает, что у нас теперь слишком много писателей – он ошибается! Их так мало, что каждый лишний был бы ощутительным явлением в современной литературе. Во всяком случае, Фенеон представлял бы большую ценность как критик: своею обычною иронией он мог бы посеять среди нас несколько светлых истин.

Феликс Фенеон принял слишком близко к сердцу свое положение прозелита «той безмолвной церкви», о которой говорит Гете и которою мы все интересуемся слишком мало.

Леон Блуа

Леон Блуа – пророк. В своих писаниях он сообщает нам об этом сам: «я – пророк». Он смело мог бы прибавить: пророк и памфлетист. «Я не признаю иного журнализма, кроме памфлета». Оба эти слова исторические эквиваленты: памфлетист заменил собой пророка тогда, когда люди потеряли способность верить и приобрели способность наслаждаться. Пророк заставляет сердца сочиться кровью, памфлетист – сдирает кожу. Леон Блуа является настоящим живодером.

Он не тот палач, римлянин или китаец, который срывает кожу с груди, щеки, черепа, с тонким расчетом причинить физическую боль – нет, он просто мясник. Сделав круговой разрез, он сразу сдирает, как чехол, всю кожу. Некоторые из его жертв, оставшиеся в живых, до сих пор кричат от боли – так же громко, как в тот момент, когда с них сдирали их нежную плоть. Сквозь новый покров, более прозрачный, мы ясно видим всю грязь разлагающегося человеческого сердца, и внешнюю, и внутреннюю. Человек остался в совершенной наготе. Без ипокритской маски, оголенный, он становится похожим на перезрелый плод: время сбора миновало, и он пригоден лишь для навоза.

Но даже зрелище собирания навоза не внушает отвращения. Это одна из тех работ, в которых не станешь принимать личного участья – из малодушья, из гордости. Но смотришь на них без всякой брезгливости, когда их исполняют другие. Радуешься, когда место, наконец, очищено. В простоте душевной человек доволен, что освежился воздух. От одного берега до другого над грязным ручьем веют новые ароматы. Цветы пестреют в зеленеющей траве.

Увы, такое очищение клоак может быть только мимолетным! К чему сокрушать какого-нибудь Альберта Вольфа, если корень его, как корень ядовитого гриба, оставшийся в липкой почве, на следующий же день даст новую кучу таких же побегов!? «В моем распоряжении – презрение и пренебрежение», – говорит Виктор Гюго. У Блуа только одно оружие: метла. Нельзя требовать, чтобы он носил ее как шпагу. Он носит ее, как носят метлу. Без устали он чистит канавы.

Памфлетисту необходим стиль. У Блуа он имеется. Он собрал первые семена в огромном саду Барбэ д'Оревильи и в цветнике Гюисманса. Но семена, посеянные на этой земле, среди этих метафор, дали жизнь могучему лесу. А пряная гвоздика превратилась в ослепительное поле роскошных маков. Блуа творил величайшие образы, какие существовали когда-либо на свете. Эти образы дают крепость его произведениям, как скала, которая сдерживает обвал. Они придают его мысли рельефность горного дуба. Чтобы быть великим писателем, ему не хватает двух идей. Но одна великая мысль у него уже есть: теологическая мысль.

Его гений не философский и не религиозный, не человеческий и не мистический.

Гений Блуа обязан своим происхождением теологии Рабле. Книги его написаны как бы св. Фомой Аквинским при сотрудничестве Гаргантюа. Они схоластичны и титаничны, евхаристичны и грязны, идилличны и богохульны. Их не признает христианин, но им не порадуется и атеист. Когда он кощунственно ругает какого-нибудь святого, он нападает прежде всего на его мягкость, на наивность его милосердия, на убожество его писаний. То, что он, неизвестно почему, называет «проституцией благочестия», есть не что иное, как интимное, светлое очарование Франсуа де Саля. Скромных священников, честных, но, благодаря убогому воспитанию, огрубевших в С. Сульпиции людей, он называет «освященными скотами», «продавцами небесных контрамарок», «надзирателями на плотах евхаристии». Все это ужасные богохульства: Блуа насмехается, по крайней мере, над двумя из семи таинств церкви. Но пророк имеет преимущество перед другими людьми: он позволяет себе богохульствовать. Но его богохульство продиктовано любовью. Так однажды св. Тереза произнесла хулу, когда решила принести себя в жертву во искупление любви. Кроме того, богохульство Блуа отличается чисто бодлеровской красотой. Он сам говорит: «Кто знает, не является ли, в конце концов, богохульство, внушенное любовью – молитва того, кому изменили, – наиболее активной формой поклонения несчастной души?» Да,

несомненно, если то, что противоположно истине, есть только один из видов истины. А это весьма вероятно.

Досадно, что теологические идеи Блуа не подверглись достаточному обсуждению. Они чрезвычайно интересны, как тщетные порывы к Абсолютному. Я говорю: тщетные, ибо абсолютное – это глубокий покой среди безмолвных, безмерных миров, это мысль, сама себя созерцающая, это – Единое. Все великолепные усилия Блуа не могли вывести его из хаоса полемических противоречий. Но если не так часто, как мы этого ожидали от него, он выступает перед нами во всеоружии безоглядного и победного мистицизма, провозглашающего «Слово Божие», то все же это с ним случается нередко. На некоторых страницах «Femme Pauvre»[152] он является настоящим выходцем из мира теней.

Как писатель в простом и чистом смысле этого слова автор «Désespéré»[153] обладает всеми необходимыми дарами. Вот почему он и доступен читателю, незаинтересованному кризисом сверхчувственного. Он даже занимателен. В самых необузданно пылких речах его слышится смех: это целая галерея портретов, начиная с LV до LX главы представляющих редчайшее собрание ужасных, грязных и остроумных оскорблений. Для полноты радости приходится игнорировать то обстоятельство, что за масками скрываются живые люди. Но когда оригиналы сойдут со сцены, можно будет сказать, что французская проза имела своего Ювенала.

Необходимо, чтобы исчезли все, не исключая и самого Блуа, чтобы народились новые поколения, которые уже не будут воспитываться на Шодезене и Дюлорие. Необходимо, чтобы наше время отошло в область мирных преданий. Только тогда можно будет без оговорок, без страха, открыто признать себя почитателем его «Causeries sur quelques Charognes»[154]. Тогда и воздастся должное книгам, которые, как в зеркале, отражают буйную, несправедливую, гордую и, быть может, даже наивную душу.

Жан Лоррен

Уже много веков человечество роет рвы только для того, чтобы иметь возможность через них перепрыгнуть. Благодаря изобретению христианской идеи греха, эта игра приобрела возвышенный характер. Как приятно читать старинных испанских казуистов или такое произведение итальянского кардинала, как Confessarius Monìalum, произведение, полное оригинальных тем, очаровательных идей толерантного Ламы и галантного Карамуэля! Прелестный Карамуэль, как много прекрасных и благотворных бесед мог бы ты вести с Жаном Лорреном в его салоне на улице d'Auteul, где красуется отрубленная голова, окровавленная и зеленая! На твоих коленях была бы раскрыта «Théologie des Réguliers»[155], и на спорной странице вместо закладки лежала бы кисточка твоей иерейской квадратной шапки. Против тебя сидел бы Лоррен и читал бы тебе одну из своих проповедей, которые он обдумывал для своего «Oratoire»[156].

Необходимо, чтобы одновременно существовали вещи запретные и вещи дозволенные – иначе нерешительные и ленивые умы остановились бы у первой ограды, успокоились бы на первом попавшемся газоне. Быть может, именно социальная мораль создала преступление, а мораль сексуальная – наслаждение. Какою добродетелью должен отличаться паша среди трехсот женщин! Мне всегда казалось, что гибель Содома явилась результатом сознательного поджога, некоторым самоубийством. Человечеству надоело это созерцание неукротимого роста чувственных желаний и извращенного сладострастья.

Но вместо того, чтобы пользоваться ими в сыром виде, Жан Лоррен приготовляет из них всевозможные напитки, желе, кремы

и конфеты. Он приправляет их неведомым имбирем, не употреблявшимся до него шафраном, таинственной гвоздикой, превращающей любовные сласти в играющий и крепкий эликсир. Из этой лаборатории вышел небольшой томик, который я считаю настоящим шедевром. Я упоминал о нем выше. Никогда еще искусство не заходило так далеко в точной пропорции сахара и пряностей, розового варенья и красного перца. «Бонбоньерка пряных драже» отличается большею откровенностью и меньшею невинностью. Она точно вынута из кармана нечестивого аббата, готового пить вино причастия из туфли своей любовницы. Это книга яда и улыбок. Это молитвенник греха, где каждый порок составляет отдельную рубрику и имеет свой особый антифон. Его поучения взяты из лесбосского Синаксария.

Дом молитвы полон благоухающей серой амбры. Женщины с закрытыми глазами слушают голос аббата Блампуа, аббата Октава, голос монаха Гениция, священника Ренё. Им не сидится на своих местах. Некоторые из них внезапно падают на колени. Другие, точно большие цветы, полные слез, откидываются на спинки. Пальцы их судорожно сжимаются. Слышится шелест шелка и звон браслетов. Аббат de Joie[157] восходит на кафедру. Ему внимают, нервно стиснув руки на груди, внимают с волнением, с наслаждением, потому что под личиной Христа аббат проповедует культ Адониса. Его двусмысленные проповеди превращают поклоннниц Христа в любовниц…

Сам Лоррен часто проповедует Адониса. Чем, кроме Адониса, можно удержать женщин? Как, в самом деле, наблюдать за ними, если они убегут? В одной из своих книг, носящей дерзкое заглавие: «Une femme par jour»[158], и в другой, с нежным названием «Ames d'Automne»[159], он изобразил всю сложность женской натуры, наивность и бессознательность маленьких женских душ, их страдание, жестокость, безумие и прелесть. В «Oratoire» и других его сочинениях перед нами женщины, которые открылись ему с редкой искренностью, как на духу.

В некоторых главах «Oratoire» – я всегда с любовью возвращаюсь к этой книге – много жестокого, много несправедливого. Но вместе с тем, каким очарованием веет от этого первого цветка, уже отравленного внутри, от этого создания оранжерейного ума, побега редкого растения, носящего имя Жан Лоррен.

С тех пор прошло десять лет. Многочисленные произведения этого автора полны оригинального благоухания. Он расточал его щедро, но не расточил окончательно. Растение сохранило достаточно соков, чтобы дать не один новый цветущий побег. Появились поэмы, сказки, небольшие очерки, в которых с

большей или меньшей примесью меда мы находим всю чувственную остроту, все дерзновение слегка садического, единственного ученика Барбэ д'Оревильи. Сам воплощение искусства, он любил его горячо, как стихию, его создавшую, и надолго не расставался с ним никогда. Иногда, впрочем, его влекло к мародерству, к экскурсиям в подозрительные закоулки Парижа, в сферы великосветского разложения, в мир «de l'obole, de la natte et de la cuvette»[160] (разлив такого рода опустошительных страстей в литературе отмечал уже греческий ритор Деметрий Фалерский). Чаще других и с большим талантом, чем дон Ренеус, он проповедовал культ Св. Мукезы и воспевал (вполголоса) то, что сам скромно назвал «причудливой любовью». Но все это он представил прекрасным, благородным словом, не искаженным фамильярностями тайного члена ордена ораторьянцев. Некоторые его книги похожи на ярко-светлых блондинок, которые не могут поднять рук, чтобы не распространить вокруг себя атмосферы, вредной для добродетели. Но наряду с ними у него есть и такие, которые должны быть отнесены к настоящей литературе и чистому искусству. Любовь к красоте вознесла его над любовью к разврату. Лоррена не следует считать писателем исключительно чувственным, интересующимся вопросами специальной психологии. Его ум разнообразен. Его занимает все, и он с одинаковым интересом сочиняет живописную сказку и трагическую историю. Он любит все фантастичное, таинственное, оккультное, страшное. Рисует ли он Париж прошлого или Париж наших дней, никогда он не бывает банален. Наоборот, его картины настолько своеобразны, что невольно вызывают изумление: в них есть что-то неожиданное, даже слегка раздражающее своей экстравагантностью. Лоррен редкий рассказчик – даже в тех случаях, когда является перед нами только хроникером. От самых беглых его набросков всегда ждешь исключительного впечатления. В жизни так же, как и в искусстве, он любит новизну. Никогда он не боится высказывать свои литературные вкусы, самые дерзновенные, самые соблазнительные с точки зрения невежд, завидующих всему оригинальному.

Кроме всех особенностей, которые делают Лоррена одним из наиболее выдающихся современных писателей, он обладает еще одним даром – даром поэта. Он в совершенстве умеет воспроизводить в стихах пейзажи. Его фигуры похожи на статуэтки. Вот, например, образ танцовщика Вафилла, который остается в памяти навсегда.

Остановился он и взглядом бессердечным
Матросов обводил, желанье их почуя;
Букет свой раздает, потом для поцелуя
Ладони протянул движением беспечным.

С какой мечтательной и тонкой чувственностью рисует автор своих «Героинь». Каждая из них имеет свой символ в цветке, вырастающем у ее ног. Это очень красиво.

У ног Энильды:

с сердечком золотым белела маргаритка.

У ног Элены:

зацвел вдруг анемон, так холоден и бледен.

У ног Вивианы:

вдруг вышла лилия под пальцем нежно-алым.

У ног Мелузины:

и около нее, как светлые трофеи,
Возникли шпажника, как лезвие, листы.

У ног Изольды:

как солнце, пламени подсолнечник желтел,
Пылал и расцветал.

Сколько образов, полных грации, полных чувственности, в этих расписных стеклах – голубых, сине-зеленых, кое-где оживленных золотом лютика, пурпуром мака! Сколько женских образов, видимых сквозь мечту, вызывающих трепет! Сколько мертвых!

Офелиями все вы были:
Без рулевого, без челна.
Вас понесет сама волна,
Когда Гамлеты вас забыли.

Вот прекрасная живописная деталь из гобелена под названием «Феи».

Туманная луна на берег свет бросает,
От колоколен тень, от кровель вырастает
Крылатых ангелов и исполинов хор.

А башен, кровель, стен причудливый узор
Тенями стелется в необозримом поле.
Но город далеко, за двести верст и боле.
Безлюдны берега и пуст морской простор.

Из серой глубины небес, что нежно тают,
Виденье города встает: дворцы, собор,
Злаченых башенок затейливый убор
И лестницы наверх, что в небе исчезают.
Их тень на отмели обманывает взор;
Моргана ж, опершись в туманности небесной,
Качает в воздухе над морем град чудесный.

В стихах Лоррена много фей. Все феи увенчаны вербеной или «голубым ирисом». Они мелькают томные и влюбленные между строф этой лунной поэзии.

Где истинный Лоррен? В «Феях», в «Ames d'automnes». Оба истинны – одного не следует отделять от другого.

Эдуард Дюжарден

«Revue Indépendante» была основана под влиянием Фенеона неким Шеврие, не оставившим после себя никаких других следов в литературе. В 1886 году журнал перешел в руки Эдуарда Дюжардена. Первый выпуск открывался бессодержательной программной статьей от лица редакции. Но имена сотрудников, уже в то время имевших некоторых почитателей, а позднее приобретших большую известность, убедительнее самых пышных предисловий подтверждали желание дать читателям настоящую литературу, стремление редакции к чистому искусству и красоте. В нем принимали участие: Малларме, Гюисманс, Лафорг, Визева. Этот последний больше года давал критический обзор новых книг, анализируя их с проницательной осторожностью и беспристрастием. Он обладал остроумием, огромной начитанностью. Он любил Малларме. Это производило впечатление. Гюисманс давал живую вивисекцию художников с таким же наслаждением, с каким дикая кошка разрывает на части мышь. Лафорг был ироничен, наивен, меланхоличен и очарователен. Малларме доказывал всю бесполезность запутывать театральные зрелища декламацией жалких литературных произведений. В течение двух лет почти все писатели, впоследствии ставшие академиками (некоторые из них были занесены в академические списки), Бурже, Франс, Баррес, прошли через этот журнал, некрасивый с виду, оригинальный и варварский. На его страницах можно было встретить Вилье, Рони, Поля Адама, Верхарна, Мореаса. Ибсен дебютировал в нем как

акклиматизировавшийся во Франции писатель.

В последний год Кан, покинув «Vogue», своею полезною догматикою заменил приятный скептицизм Визевы. В январе 1889 года «Revue Indépendante» перешла в другие руки и, теряя с каждым годом свой аристократический характер, стала медленно падать.

Будучи единственным журналом искусства в течение двух лет, «Revue Indépendante» имела чрезвычайно важное значение. Журнал стоял на страже святыни искусства, был наследником всех изданий, открывавших свои страницы для достойной признания литературы. Эти издания сменяли друг друга на протяжении полувека: «Revue Française»[161], «Revue Fantaisiste»[162], «Revue de Lettres et des Arts»[163], «Monde Nouveau»[164], «République des Lettres»[165].

Эти два года отличались большою плодовитостью. До сих пор еще чувствуется их благотворное влияние. Приняв на себя обзор литературы в эпоху упадка натурализма, Дюжарден повел ее двумя путями, которые несколько позднее должны были встретиться: к Ибсену, с одной стороны, к французскому символизму, с другой. Вся эта эволюция ясна. Она двигалась вперед довольно быстро (этому способствовал уже Дэз Эссент) – от точного к неточному, от грубого к нежному, от репса к плюшу, от фактов к идеям, от живописи к музыке. Вместе с «Vogue», «Revue Indépendante» исправила немало душ, исковерканных воспитанием, определила немало призваний, раскрыла немало глаз, ослепленных грязью натурализма.

В эту эпоху Дюжардена очень волновала музыка, точнее говоря, Вагнер. Он основал «La Revue Wagné-rienne»[166]. Влияние журнала было не обширно, но глубоко. Такие издания, посвященные специальным вопросам, чрезвычайно полезны. Избранная публика охотно допускает дебаты, интересные для посвященных, равно как и выражения откровенного восторга. Своей убежденной критикой и своею настоящею литературностью журнал создал во Франции серьезное, почти религиозное вагнерианство. Казалось, был найден живой синтез искусства – и это продолжалось десять лет. Затем Дюжарден стал предостерегать публику, опасаясь, что культ гения превратится у нее в слепое обожание. Его статья о байрейтских представлениях в 1896 году, а также первый № «Revue Wagnérienne», составляют дату в истории вагнерианства. Вот основное положение Дюжардена: «не становится ли искусство тем возвышеннее, чем меньше оно требует посторонней помощи?» Идея Вагнера, истолковываемая на сцене при помощи актеров, декораций и костюмов, не может дать впечатления абсолютного и цельного

искусства. Это только внешнее овеществление художественного замысла. Вагнеровская драма в том виде, как она задумана, – «невозможна». Дюжарден открыл и тут же приостановил пропаганду идей Вагнера.

Среди этой многообразной деятельности, даже в минуту агитации за Вагнера, Дюжарден не забывал и самого себя. Он писал сказки, поэмы, сочинил роман и драматическую трилогию: «La Légende d'Antonia»[167].

> «Однажды, когда я рассматривал в альбоме неясный портрет молодой девушки, кто-то прошел мимо и назвал ее имя…
>
> Я узнал вас. Я стал мечтать о вас».

Так начинается поэма, написанная в честь женщины, образ которой рожден мечтою. Этот «очаровательный образ» – воспоминание, видение – встречаешь у него на многих других страницах, где он является символом идеального, символом невозможного. Поэмы, вышедшие из-под пера Дюжардена, в лениво размеренной прозе, очень нежны и отличаются необыкновенной чистотой тона. И всегда в последних строках неизменно выступает Антония, увлекая поэта к недостижимой любви. Но женщины, истинные женщины, с настоящею плотью, в настоящих платьях, ненавидят эту незнакомку, это чудесное облако, которое стоит между их красотой и глазами пастушка. Пастушка говорит: «… Мы знаем хорошо, лживый пастух, что мы для тебя лишь случай, нечто обыденное, повод. Ты нас не любишь. Та, которую ты любишь, царит в небесах твоего духа, который вознесся над нами высоко. О, мы теперь понимаем, как ты непостоянен, как смел и как жесток! Той единственной, которую ты любишь, среди нас нет! Где живет она? На снеговых вершинах? По ту сторону моря? На луне? Явилась она из преисподней, с неба? Кто она: женщина, ангел, зверь? Та, которую ты любишь, химера! Ах, мы только помогаем тебе убивать время, утешаться и ждать! Я похожа на твою Антонию – вот почему ты хочешь меня! У меня ее волосы, у моей соседки ее голос… А вечером другая женщина будет олицетворять для тебя другую деталь твоей мечты… Да, мы знаем хорошо, что в глубине безумной души ты презираешь нас. Откажись от мечтаний, человек! Будь мужем, и ты узнаешь, как постоянна женщина в любви.

Откажись от неба! Мы земные и не можем принадлежать рыцарю лебедя».

Не правда ли, как психологически правильно, как верно передана – короткими, простыми, чеканными фразами – тайная

мечта женщины поработить мужчину, оставаясь в то же время его рабой. Поэзия Дюжардена, как и его проза, всегда полна ума, разума, спокойствия. Если у него встречаются уклонения от общепринятой манеры выражаться и несколько смелые синтаксические новшества, то мысль его всегда верна, логична и мудра. Прочтите вторую его интермедию: «Pour la Vierge du Roc ardent»[168]. В нескольких строфах, с монотонными, выцветшими рифмами, поэт передает нам всю жизнь и все мечты молодой девушки. Это entrée[169] целого балета. Молодые девушки, живые цветы в газовых туниках, выступают на авансцену.

Цветы, из почвы произрастающие,
В родной траве и ручейках себя скрывающие,
Цветы, ничем свои стебли не пятнающие,
Лишь солнце греет нас, себя склоняющее,
На лоне матери мы сон внушающие,
В листах и купах расцветающие,
До срока иногда мы увядающие,
До срока иногда коснется нас рука срывающая,
Жалеем тех, кого сожгла заря пылающая.
О, сохрани нас у себя, земля скрывающая!

Они без страха думают о том, что сейчас придет садовник:

Садовник в полдень нас сорвет,
Он в праздник радостно придет;
Он в полдень чашечки сомнет,
И смятыми нас унесет.

После этой покорности – крик радости.

Ах, сладко будет нанесенье
На наши стебли пораненья!

О ты, блаженное внушенье,
Из тела душ освобожденье,

И ликованье, и мученье
Божественного пораненья!

Затем – ожидание, нетерпение. Наконец, дары любви.

Пусть тот, кто к нам придет,
Победитель, к беспощадному и нежному полу
принадлежащий,
Пусть он возьмет нас руками супруга.

Эта маленькая поэма прелестна. В ней попадаются ошибки, нарушающие общую ее гармонию, попадаются грубые стихи, особенно в той длинной веренице, из которой мы ничего не цитировали. Но это объясняется тем, что Дюжарден никогда не жертвует ясностью мысли, на что другие поэты решаются очень легко. Еще одно замечание, из которого будет видно, что музыка и поэзия вещи очень различные. Отличный музыкант, Дюжарден не переносит в свои стихи почти ничего из своего музыкального таланта. Эффекты, которых он ищет и которые всегда находит, не принадлежат ни ритму, ни гармонии. Это художник-живописец par excellence[170]. Воображение у него главным образом зрительное, не слуховое. Он видит, рисует, компонует и покрывает красками свои наброски с натуры.

Эту способность образно представлять себе жизнь в картинах, где действующие лица двигаются, волнуются, производят тысячи неуловимых жестов, он использовал самобытным образом для романа, который является предвосхищением кинематографа в литературе.

Маленькая книжка, озаглавлена: «Les Lauriers sont coupés»[171]. При вторичном чтении она все еще производит впечатление чистоты и бархата. Это психология влюбленного, отчасти счастливого, отчасти обманутого, нежного, мягкого, решившего уйти и все же сохраняющего радостное воспоминание о приятных часах, о белокурых распущенных волосах. Повесть написана в форме признания – это живая исповедь движений, мысли, улыбок, слов и звуков. Ничто не пропущено из парижской жизни 1866 года молодого человека, среднего достатка, но хорошего тона. Все подробности занесены на бумагу с какою-то почти болезненною мелочностью.

Чтобы в такой же манере написать «Education Sentimentale»[172] потребовалась бы сотня томов. Но роман, все-таки, не лишен интереса. Жизнь героя протекает без скуки и мило. Он похож на маленькую мышку, а Леа на красивую белую, но злую кошечку. Конечно, все это несколько миниатюрно. Но сколько жизни – почти раздражающей, сколько ума!

Логика, искренность, воля, мягкость и чувство, бескорыстная любовь к искусству, в особенности к его новейшим формам – вот какими словами можно обрисовать творчество Дюжардена.

В своей манере письма он глубоко индивидуален: достоинство, при котором теряют значение все остальные литературные качества. Надо уметь говорить свои собственные слова, слагать собственную музыку, даже в том случае, если знакомые арии и традиционные фразы звучат гораздо лучше.

Морис Баррес

В последних строках предисловия к «Taches d'encre»[173], написанного Морисом Барресом в молодости, встречается одно пожелание очень скромное, очень трогательное, немного сентиментальное, совсем в духе Верлена. Оно гласит: «Быть может, настоящая брошюра, послужившая для меня в эту зиму темой для бесед с друзьями, несколько поблекши, станет впоследствии приятным воспоминанием. С улыбкой я буду читать ее в те часы, когда сестра милосердия, старательно за мной ухаживая, подаст мне сладкий настой. Такова участь поэта, достигшего полной зрелости сил». Прошло четырнадцать лет, и брошюра все еще сохраняет свою свежесть, а Барресу в Бруссе недолго пришлось глотать ромашку. Но не правда ли, есть что-то прелестное в этом предчувствии госпиталя, его материнской заботливости, предчувствии, внушенном желанием испытать участь любимого поэта? Разве нет в этом желании, с одной стороны, известной наивной галантности, а с другой, известного мужества? Да, если только перед нами не было тут – что правдоподобнее всего – преждевременно развившейся иронии молодого человека, предугадывавшего свою судьбу. Он знал, что люди, обладающие его талантом, уходя из Академии в Сенат, кончают там свои дни в покойном кресле. Кипучая жизнь честолюбивого человека завершается, обыкновенно, в тиши синекуры. В интервале она похожа на увядающие горькие цветы в китайских вазах. При огромных желаниях не иметь ничего или иметь все – в сумеречные часы это сливается воедино. Букеты цветов реют перед глазами и рисуются на стенах. Целый сад воспоминаний. Если Баррес разводит этот сад в чудесном замке времен короля Станислава, то надо надеяться, что у него для этого было «все», все необходимое. Было бы грустно, если бы

столь логически построенная жизнь закончилась участью разбитой колонны. Это было бы, кроме того, дурным примером: целое поколение, которое Баррес учил жить активной жизнью, было бы обмануто. Оно должно было бы считать себя побежденным как те солдаты, которые не видят на холме фигуры величавого всадника, своего начальника.

Многие молодые люди верили в Барреса. Верили и люди гораздо более, чем он, зрелого возраста. Чему же он учил? Это не была, конечно, пропаганда успеха во что бы то ни стало. В юных умах есть врожденное благородство, которое не позволяет отдавать все силы беспринципной жизни: они стремятся достигнуть своей цели, достигнуть победы, но непременно путем борьбы. Полное самообладание, полное самоудовлетворение – вот задача, на которую указал Баррес. Средство, необходимое для ее разрешения, это – покорить варварство, нас окружающее, то, что мешает осуществлять наши планы, не дает развернуться нашей деятельности, разрушает наши удовольствия. Баррес был слишком умным человеком, чтобы заботиться о так называемой социальной справедливости, слишком тонким эгоистом, чтобы желать уничтожения привилегий, ему самому улыбавшихся. Он заставил толпу открыть себе двери крепости, которую она считала уже завоеванной. Эта тактика, свойственная будто бы одним только революционерам, характерна для всех честолюбцев. Сейчас она привела Барреса на первую крепостную стену. Но уже близок день, когда забудется буланжизм, и он, Баррес, проникнет в самое сердце крепости, в пороховой погреб. Проникнет, но не взорвет его.

Подобная психология присуща и многим другим людям, Жоресу, например, который тоже не станет поджигать пороха. Но Баррес, стоящий бесконечно выше его по своим расовым чертам, по своему уму, ставил на карту, носящую имя Власть, только половину своего достояния. Вторую ее половину, более продуктивную, он отдал с самого начала литературе.

Вряд ли Баррес написал когда-нибудь (если не говорить о первых шагах его литературной деятельности) одну книгу, одну страницу, принадлежащую к области чистого, абсолютно бескорыстного искусства. Эти писания на «злобу дня» (в том возвышенном смысле, какой придавал этому понятию Гете), обличали в нем настоящую оригинальность, определяли его действительные, редкие заслуги перед литературою. Кроме глубоких идей, кроме пропаганды эгоизма, они представляют собой ценность, равную произведениям чистой красоты. Вот почему Баррес на одних производил впечатление философа, на других – поэта. Поклонники, следовавшие за его триумфальной

колесницей, принадлежали к очень различным умственным кругам. Баррес умел очаровывать и подчинять себе людей. Тайну этого очарования ученики старались объяснить себе самым методом его писаний. Некоторые следовали за ним только до известной черты, до культа личного Я. Они проповедовали индивидуализм, несколько дикий, но в результате давший хорошие плоды. По их воззрениям, лучший способ достигнуть всеобщего благополучия это – создать, прежде всего, свое собственное счастье: парадокс, из которого только путем больших усилий можно выжать определенную мысль. Мысль эта тоже заимствована у Гете. Вот на каком пути некоторые из учеников Барреса постигли новые элементы сентиментального идеализма. Конечно, Баррес обтесал немало умов. Другие ученики пошли еще дальше в понимании своего учителя. Чтобы достигнуть счастливой жизни, которая, по словам Сенеки, требует золота и пурпура, надо уметь нравиться, а чтобы нравиться надо делать вид, что твое мнение совпадает с мнением большинства. Они поняли, что следует быть буланжистом в известный момент, социалистом – в другой. Они поняли, что писать анархические романы надо тогда, когда общество относится к анархизму благосклонно, а комедию на парламентские темы тогда, когда скомпрометировавший себя парламент служит темой разговоров ординарной толпы за простым завтраком. Таким образом невольно и сам становишься предметом молвы, незаметно овладеваешь умами тех самых людей, которых презираешь и осмеиваешь.

Эти постоянные совпадения между Барресом и толпой, совпадения, которых он никогда не сторонился – что это такое: определенный ли метод писаний или результат чрезвычайной подвижности его ума? Естественно ли, чтобы выдающийся человек был озабочен тем самым, чем озабочена толпа? Быть может, естественно: не надо забывать, что и незаурядный человек, если только он ищет расположения масс, в конце концов начинает думать их мыслями. В предвыборную статью Баррес умел вкладывать талант и идею. Те люди, которые презирали намеченную им цель, не пренебрегали, однако, средствами, о которых он говорил. Вот в чем заключался триумф Барреса.

Среди статей, намеченных в проспекте «Taches d'encre», бросается в глаза следующая под заглавием: «Valets de gloire: le Nouveau moyen de parvenir»[174]. Но я не знаю, был ли этот памфлет действительно написан. Вероятно, да. Из всех людей, сделавших желанную карьеру или только еще наметивших себе ее, Баррес меньше всего похож на выскочку. Никто проще его, никто достойнее его не переходил из тени в полутень, из

полутени в полосу яркого света. У него прирожденное чувство аристократизма, и это чувство служит ему иногда критерием для суждения о целом литературном движении. «Последние рекруты натурализма, эти плоские фразеры, грубые сыновья тупых крестьян, иссушенные веками разночинства, не умеющие ни думать, ни улыбаться». Баррес умеет и думать, и писать. И он умеет улыбаться: улыбка не сходит с его уст. В этом вся тайна его очарования.

Баррес не смеется – это вульгарно. Он улыбается. Улыбается по поводу всех и всего, по поводу самого себя. Надо быть слишком счастливым, чтобы не смеяться никогда. Без сомнения, именно эта внутренняя ясность, эта безразличная, пресыщенная уверенность в собственных силах дала Барресу возможность создать такое произведение, как «Le Roman de l'Energie nationale»[175], в трех томах, с «картинами»: «Справедливость» и «Призыв к мечу». Должно ли это поколебать сложившееся у нас понятие о Барресе как о приятном скептике и дилетанте? Бывают моменты, когда Дон Жуан мечтает о женитьбе, когда дилетант хотел бы отдать себя в плен одной какой-нибудь сильной мысли.

Существуют умы индивидуальные, существуют умы коллективные. Эти последние и создают то, что мы называем цивилизацией. Путем долгих усилий, направленных к усложнению процесса жизни, все успокаивается в ясности завоеванного мира. И такое положение вещей почти всегда прекрасно. Оно лучше хаотического движения предыдущего момента. Моменты покоя прекраснее моментов работы. Это минуты любви и зачатий. Это часы величайшего человеческого роста. И тот, кто во время заката призывает к мечу, кто раздувает пламя вражды, тот только волнует этим души людей, не заставляя, однако, вибрировать их мускулов, ни собственного сердца.

В этой проповеди энергии я вижу лишь одно: человека, воздвигающего искусный барьер, памятник между прошлым и будущим. Все, что нам известно о Барресе, свидетельствует, что он умеет лучше думать, чем действовать, что он совершенно лишен фантазии. «Les Déracinés»[176] более похожи на диссертацию социально-философского характера или на воспоминания конспиратора, критикующего собственную систему, обозревающего собственный свой арсенал, чем на роман.

Когда что-либо не удается Дизраели, он приходит в отчаяние и превращается в Бланки. В этом есть своя энергия: карикатура тоже портрет. Мы уже видели Барреса в роли конспиратора. Он не боялся быть смешным в неудаче. О чем рассказывают его произведения: о разочарованиях, о надеждах? Конечно, о

надеждах. Такой человек, как Баррес, никогда не бывает разочарован. В нем слишком много источников личной жизни, он слишком уважает самого себя, и без улыбки он никогда не говорит о своих неудачах. А улыбка исцеляет раны, нанесенные нашему самолюбию. Покой, в котором мы видим теперь Барреса, лишь временный.

Когда он поднимется, он будет одинок. И одинокий он начнет борьбу. С этим он считается: его честолюбие не нуждается в идейных сотрудниках. В политике у него нет учеников. Все они не вышли из фазы литературности. Все они считают целью то, что для Барреса только средство, только метод.

В своем желании сделаться чемпионом добродетели Баррес, быть может, допустил ошибку. Ему следовало защищать настойчивость, а не энергию. Энергия, это – Наполеон. Настойчивость – Дизраели. Пользоваться всем, чтобы достигнуть всего, это – Дизраели. Это несколько грубый девиз. Но Баррес сделал из него молитву, которая произносится не на Акрополе, а в гостиных. В «L'Ennemi des lois»[177] девиз этот облечен в такую благочестивую форму, что увлек за собою целое поколение, решившее соприкасаться с жизнью не иначе как надев белые перчатки.

Пробиться! Таков лозунг всей французской молодежи с младых ногтей. В этом явлении необычно для нас только одно, что оно дает себя чувствовать уже «с младых ногтей», что оно само себя афиширует с необыкновенным цинизмом. Ответственность за это несомненно падает на Барреса, не за цинизм молодого поколения, а за самое направление его мысли. Во всем, что есть в этом явлении уродливого, виновата атрофия общей порядочности, которая все растет и растет. Когда Стендаль пожелал стать любовником герцогини и использовать ее ласки для своей карьеры, он от самого себя решил скрыть постыдность своих действий, явившись к ней под именем Банти. Он тайно извлекал пользу из гнусного своего положения, на какое современные нравы толкают иногда человека, по натуре своей склонного к менее утилитарной любви. Современные Банти не стыдятся подобных комбинаций, а нынешних герцогинь такой поступок, вероятно, оскорбил бы, но не вызвал бы у них ни малейшего удивления. Баррес, имевший все основания особенно уважать свое собственное Я и считать его ничем не запятнанным, не сумел преподать своих принципов толпе подражателей. Опасность крайних мнений заключается в том, что, выйдя из мозгов их породивших, они, как семена разложения, попадают на почву, не способную производить ничего прекрасного, ничего цветущего. Эта опасность не остановила Барреса. Он никогда не

написал бы «Le Disciple»[178], даже если бы у него и сложилась подобная концепция. Он знает, что ответственность не больше как иллюзия, пока речь идет об известной теоретической идее. Но всякая практическая мысль, которая является некоторым призывом, действует на волю людей, если она соответствует их натуре, если она гармонирует с гибкостью их стремлений.

Если бы эта апология была не столь коротка, едва только намечена мною, она была бы не совсем любезна: права человеческого ума не требуют никакой защиты. Они абсолютны. Какова бы ни была будущая судьба Барреса, необходимо, в конце концов, признать, что он имел оригинальные мысли и выражал их в прекрасном слове. А это все, чего можно требовать от писателя, вышедшего на суд людей и претендующего занять перворазрядное место в литературе. Остального человек должен требовать от самого себя.

Камиль Моклер

МОКЛЕР – человек дедукций и логических выводов. Интеллектуально он созрел так же рано, как Морис Баррес, человек медленного роста, или Шарль Морис, человек запутанного и сложного, как лабиринт, развития. Тонкий и чуткий, гибкий, как вершина сосны, он откликается на веяние времени с горделивой простотой. Можно изобразить его еще иначе: пастухом идей, который бдит над ними, над их ростом, укорачивает их, насыщает лучшим содержанием и, наконец, скликает вместе в гармоничные массы. Он любит их: это его призвание.

Моклера обыкновенно называют учеником Барреса. Он учился и у Малларме, и у Метерлинка. Он был последователем многих течений в искусстве, многих философских систем, всех новых приемов жить и мыслить. Никто страстнее его не искал цветка, которого нельзя сорвать, цветка, которым можно только любоваться, ароматного цветка, который всегда носится перед глазами. Если он воспевает мечту, если он проповедует силу – это значит, что на своих тревожных прогулках он на берегу зеленого пруда увидел голубые ирисы или двух быков, сцепившихся рогами. На последнюю встречу он переносит все, что накопилось в душе его нежного. При этом он рискует сбить с толку всех, кто выслушивает его сегодняшние признания, не забыв вчерашних. Своим страстям он отдается немного по-женски, со всею искренностью. Он забывает все на свете. Он ложится у ног того самого идола, который завтра же им будет низвержен.

Думается мне, что это разнообразие жестов при одном и том же идеальном настроении чрезвычайно характерно для человека, которому судьба подарила беспокойную жизнь, наградила чувствами настолько утонченными, что их волнует малейший

шорох, тончайший запах, самое слабое мерцание света. Уверенность имеет свою прелесть, но и беспокойство не безобразно. Оно говорит об оригинальном уме, уме пчелы, собирающей мед, в отличие от той пчелы, которая строит улей.

Моклер наделен выдающимся умом. Нет такой идеи, которую он не мог бы понять, с которою не мог бы слиться. С необыкновенным изяществом он все примеривает к самому себе. Все идеи точно выкроены по его фигуре. В этом есть что-то волшебное. Можно подумать, что, как крестная мать Золушки, он владеет даром одним своим прикосновением все преображать в предметы, необходимые для данной минуты. Он коснулся всего, и изо всего извлек для себя выгоду.

Ум его чист. Я хочу сказать, что он не сенсуалист, что определение Локка к нему не применимо. Идеи не только не приходят к нему путем чувства, но, наоборот, при их разработке чувства играют у него второстепенную роль. Чаще всего он их получает готовыми ростками, а не семенами. Но попадая на прекрасную почву, они хорошо принимаются, зеленеют, приносят плоды. И в урочный час он собирает обильную жатву.

Мне кажется, что, отдаваясь более мысли, чем жизни, он с особенной охотой думает о фразах, об афоризмах, а не о поступках и настроениях. Он любит утвердительную форму рассуждения. Сложности привлекают его не потому, что ему хочется распутать их клубок, а потому, что ему приятно разгадывать их смысл. Жизнь полна противоречий. Он запоминает одно из них и только его комментирует. Он владеет даром все упрощать, ибо ум его отличается последовательностью. Это свойство позволяет ему браться за такие темы, само название которых представляет из себя что-то экстравагантное. Так, например, у него есть произведение под названием «Психология Тайны», причем все логически сводится у него к единству личного Я. Литературные развлечения подобного рода объясняются его стремлением все понять. Но разрешить вопрос это не то же, что говорить о нем. Когда Метерлинк писал «Parole Intérieure»[179], он зажег несколько новых звезд во тьме, которою окутано движение наших душ. Моклер, наоборот, своими положительными утверждениями разбил самую тайну. Разница очевидная: один созерцает сквозь ум, другой делает логические выводы. Метерлинк углубляет колодцы, Моклер старается поднять их дно. Какая из двух работ приносит нам больше пользы? Это зависит от того, томит ли нас жажда, или она уже утолена.

Требуется большая тонкость и логичность, чтобы, ломая инерцию претенциозных и бесформенных фраз, придавать им

характер психологического коленопреклонения, смиренного или грациозного. Из такой борьбы Моклер всегда выходит победителем. Даже символизм он превращает в систему простых намеков, в мост из лиан, переброшенный над бездной пустоты и соединяющий абстрактное с конкретным. Эти связующие сплетения из лиан – один из излюбленных методов диалектики Моклера. Известным словам он старается придать непривычное значение – и это ему всегда удается. Но этот мост не достигает мира Нирваны. Он смело и красиво перекинут над потоком идей, кипящих в глубинах бездны. Перегнувшись через перила моста, Моклер смотрит и мечтает.

Сладострастие, которое есть не что иное, как порок, как некоторое умаление личности, он старается превратить в добродетель, в религию (это не особенно ново), в искусство, несколько злоупотребляя значением этого слова. «Сладострастье – это древняя радость человечества. Оно причастно к искусству, задевает наши желания, то именно, что таится в их глубине. Здесь сочетались два понятия: понятие физического наслаждения, почти безличного по своей животной природе и необходимости беспрерывно обновлять расу, и понятие наслаждения интеллектуального, настолько благородного, что оно само по себе является как бы чертою определенной касты». Моклеру прекрасно удалось – на время, необходимое, чтобы прочесть его произведение – соединить эти диалектические противоречия: женщину, облаченную в покров, устремившую свой взгляд с корабля в даль моря, и женщину, лежащую в алькове совсем без всяких покровов. Анализ его идет через простое сопоставление терминов и смущает привычную логику. Минутами кажется, что держишь в своих объятиях мадонну Рафаэля, нимфу Жана Гужона. Ощущение необычное, но нельзя сказать, чтобы очень желательное, даже несколько холодное. Диалектика этого фантаста победоносно, хотя и безрезультатно, играя несколькими незначительными, внешними, готовыми понятиями, странным образом запуталась в волосах Антиопы. Но сладострастный человек, холодно глядящий на изображенное нагое тело, не уверен, «что чувственность с незапамятных времен неразрывно связана с эстетикой». Так ли уж неправы люди обыкновенные, возмущающиеся этим смешением слов, не желающие понять, что «чувственность, в своем царственном богатстве мечтами, приближается к чистоте». Да, они неправы, когда эти слова говорит Моклер. Но его красноречию нельзя не подчиниться.

Его фразы чаруют, его периоды прекрасны! Если темой рассуждения он берет изречение Жида: «Символом я называю все, что есть явление» – мы удивлены, но не смущены. Мы знаем, что

из этой неясной фразы Моклер извлечет стройный ряд выводов, которые своим изяществом, своим ослепительным блеском придадут полную ясность сомнительной мысли, сделавшейся предметом его эксперимента. Необходимо, чтобы она засияла! Мы должны быть ослеплены! Формула Жида туманна, невыразительна. Будучи выводом из совершенно индивидуального чувства, она обречена быть лишь словом, которое ничего не говорит другим. Она банальна, поскольку банальна всякая истина. Полна значения в руках самого автора. Бедна, как только он ее покидает. Казалось бы, что, будучи лишь выражением индивидуальной мысли, она совершенно не пригодна для логического анализа, особенно когда речь идет об истолковании точном. Это своего рода «Sunt cogitationes rerum»[180]. Вся ценность мысли зависит от ценности ума, который ее высказывает. Вот когда красноречие шествует с триумфом! Моклер берет формулу, сухую и жесткую, и драпирует ее в царственные одежды своего богатого слова. Он стилизует, приспособляет, располагает, комбинирует. Длинные куски материи он превращает в короткие туники, в платье и накидки. Манекен оживает: он начинает улыбаться. Кажется, он дышит. Создание Моклера совершенно: на него смотрят, им восхищаются, его любят. Из одной неясной фразы родилась целая теория символизма во всем богатстве литературной речи. Впоследствии мы опять, может быть, вспомним туманное изречение Жида, именно потому, что оно туманно. Но мы уже успели насладиться прелестью играющего блеска чудесного комментария.

Моклер дает нам понять всю справедливость старинной метафоры: «волшебство стиля». Его стиль производит магическое впечатление не блеском разнообразных красок, не звучностью слов, но красотой единой краски, чистотой своих оттенков. Он похож на полноводную реку, катящую свои струи поверх золотого песка и камней, сопротивление которых создает глубокую, непрерывную, тихую музыку. Если бы я не боялся быть непонятым, я сказал бы, что слышу в этом шуме отголоски метафизической гармонии, что вижу беспрерывное сверкание идей, в шумном потоке куда-то уносимых вперед.

Как бы то ни было, но во всех писаниях Моклера чувствуется большое очарование. Их очень много. Они отличаются чрезвычайным разнообразием и свидетельствуют об исключительной плодовитости автора. Моклер еще очень молод, моложе, чем это можно было бы сказать на основании его произведений. Но, конечно, он хочет быть не ментором молодого поколения, а его старшим братом и снисходительным советником. Эта роль вполне подходит к нему, но он справится с

нею гораздо лучше, когда перестанет жадно искать идей, цветов, а добровольно замкнется в своем улье как в неприступной крепости.

Но разве не удивительно, что он умет говорить с таким мастерством в такие годы, когда другие едва научились слушать? Он никогда не был ничьим учеником, и его первая книга «Eleusis»[181] так же значительна, как и недавно появившаяся «Orient vierge»[182]. Тайна его престижа и авторитетности кроется, быть может, в следующих его признаниях: «Каждому моменту моей жизни я отдаю всего себя», «я открываюсь грядущей минуте во всем ее разнообразии, уловимом для моего духа».

Виктор Шарбонель

Вчера еще священник церкви католической, апостольской и римской, Шарбонель сегодня – представитель свободной мысли, если только под свободою надо разуметь нечто иное, чем простое и чистое отрицание, если она является служением определенной истине интеллектуального, морального или религиозного характера, не стесняемым никаким внешним принуждением, направляемым исключительно духом исторического момента. Если бы к его услугам был один только категорический императив, мистическое откровение души, он большего и не потребовал бы: сохранив эту тему со времен своего апостольства, он всему, что не имеет субстанциального характера, придает значение символа, неоспоримой ценности образного явления. Ум его религиозен, ибо он приподымает покров видимого мира, чтобы с благоговением созерцать наготу божественной правды. Он мистичен, потому что, отвергнув весь аппарат чудес, популярных в толпе, он признает только одно: непосредственную связь души с бесконечностью.

Люди обыкновенные не тверды в том, что в старинных грамматиках называется собственным значением слова, и многие искренне удивятся сопоставлению двух терминов, которые они привыкли, по своему невежеству, смешивать. Шарбонель разграничил их в нескольких местах своей статьи о «Современных Мистиках». Он утверждает, что мистицизм только в исключительных случаях имеет действительно религиозный характер при своей постоянной внешней тенденции к божественному. Религия – это вера в Бога, со всеми вытекающими

из нее определенными последствиями. Мистицизм – это вера в лестницу Иакова. Куда эта лестница неизбежно ведет нас? Только вверх, никуда больше. Куда привела она Платона, Спинозу? Соединив оба термина, мы получаем представление о третьем состоянии разума, в котором две противоположные тенденции слились воедино. Восходя от сердца, служащего ей опорою, лестница Иакова останавливается на высоте Бесконечности, где царит достоверность. Есть мистицизм с Богом, есть мистицизм, в котором Бога нет. Между этими двумя крайностями существует несколько переходных оттенков: иные умы, точно птицы, перепархивают с предмета на предмет.

Мистицизм, недавно прозвучавший в литературе и искусстве, был чем-то вроде птичьего концерта. Шарбонель подверг его критике точной и остроумной. Сквозь главный меланхолический напев он уловил другой, более веселый мотив, говорящий о радостях идеализма, вновь обретенной свободы, вновь завоеванной мысли. От него не укрылось, что, пользуясь религией для собственных своих задач, современный мистицизм идет своим особым путем, что у богословия нет больше служанок, что ему самому приходится подметать алтари, что оно отрезало себя от интеллекта, оригинальности, поэзии, искусства и вольного духа. Писатели, имеющие склонность к католицизму, должны были отойти в сторону. Их мистицизм черпает вдохновение из чистых источников Дени и Гюга, но отказался искать утоления в болоте, кишащем всевозможными гадами. Прошло время, когда на папский престол мог быть возведен Герберт, Сильвестр II, на том лишь основании, что он был величайшим гением Европы.

Не только мистицизм, но сама религия, как утверждают многие, отделилась теперь от церкви. Наиболее религиозный человек нашего времени, Лев Толстой, отверг все вероисповедания, Шарбонель объяснил нам это явление. Анализируя учение Л. Толстого, он нашел в нем черты «величия и абсолютного героизма». И так как Толстой несомненно христианин, необходимо признать, что существует христианство, враждебное религии, как существует религия, враждебная христианству. Пришлось измерить оба течения мысли и решить, которое из них более приближается к евангельскому первоисточнику. Эта проблема захватила много умов. Нашлись люди среди католиков и протестантов, готовые произвести реформу не самих церковных догм, но метода толковать их. Сабатье создал новый религиозный символизм, первые принципы которого обосновал уже аббат Дюшен.

Контакт между двумя родами мистицизма, религиозного и литературного, прекрасно сочетается с идеализмом. А идеализм

восторжествует в тот день, когда окончательно растворит в себе мораль.

Пока она еще свободна. Шарбонель хочет спасти ее. Для него истинным ее убежищем является человеческая совесть, все равно, имеет ли мораль евангельский характер или характер естественного настроения. Мораль должна быть внутренней, а не внешней. Чтобы приютить под одной кровлей двух родных сестер, он задумал храм, обширный, религиозный, торжественный. Первые камни для него можно найти в только что законченном произведении «La Volonté de vivre»[183].

«Жизнь наша – ничто, если она не вполне наша в индивидуальном смысле этого слова». Оригинальность жизни так же необходима, так же прекрасна, как и все другие виды оригинальности. Психологические различия между людьми такие же, как и телесные. «Не надо допускать, чтобы на наше поведение оказывала влияние привычка, рутина, развивая в нас струю чужой жизни». Слова – великие тираны, которых надо особенно остерегаться.

У Шарбонеля имеется удивительная страница:

«Как определить власть, какую слова имеют над жизнью? Они управляют человечеством, иногда даже людьми с наиболее свободной совестью. Слова, выражающие идеи долга, добродетели, чести, достоинства, свободы, преданности, поднимают волю до экстаза, доводят ее до необдуманных решений, до героизма. Кажется, мы живем словами. Не объясняется ли их сила тем престижем, вошедшим в обычай, который придали им люди. Мы воспринимаем слова с тем значением, какое усвоили за ними другие. Оно и составляет их моральную силу. Повиноваться словам это, в сущности, то же, что смутной, темной воле общественного мнения оказывать послушание, какое в древности оказывали вещаниям оракула. Общественное мнение провозглашает и утверждает само себя. Бессознательно подчиняясь привычке и могуществу слов, мы не свободны от некоторого рабства».

Мы не должны доверять нашим инстинктам даже в случае, если они «толкают нас к хорошим, добрым и справедливым поступкам». Инстинкт не есть сознание. Мы должны подчиняться сознанию, а не инстинкту. Взойдя на такую высоту, сделавшись способными из единственно чистого источника нашей души черпать струи той богатой стихии, от которой непосредственно расцветает наша жизнь, мы все же не найдем даже

мгновенного покоя: «плоть тотчас же снова овладевает тем, что создано усилиями разума».

Дальше следует поэма о кружевницах. Это одно из

прекраснейших произведений новейшей литературы, необыкновенной чистоты стиля и изящнейшего символизма. Автор говорит, что, подобно кружевницам, незаметно для себя «создающим вещи высшего значения, вещи, полные аристократического достоинства», мы творим жизнь, проникнутую красотой, по «концепции, которая принадлежит не нам».

«Таким образом, повторяем, жизнь – ничто, если она не вполне наша в индивидуальном смысле этого слова».

Мы должны искать принципов в самих себе. Внешний мир может дать нам только знание, Но «отчасти это грех нашего времени, что мы полагаемся на знание больше, чем на самопроизвольную силу нашего духа». В этом отношении Ибсен солидарен с автором «Imitations»[184], который, перешагнув через тексты пророков, открывает свой слух для глагола с высоты. Может быть, достаточно одного молчания, чтобы этот глагол дошел до нас. Чтобы беседовать с бесконечностью, довольно желания, молчания и души. Душа является единственным принципом равенства между людьми. Это то благо, всем свойственное, мистическое и верное, которое составляет огромное наше богатство, некоторое поле, возделывание которого вознаграждает нас плодами, полными значения.

Но как только самопроизвольная стихия дала себя почувствовать, необходимо это поле покинуть, чтобы на деле проявить определенную энергию. Спрашивается, каким принципом надо при этом руководствоваться? Принципом долга в том значении этого слова, какое придавал ему Эмерсон: «Я обязан делать только то, чего сам хочу, а не то, чего хотят другие». Каков бы ни был совет, каким бы авторитетом он ни отличался, мы не станем подчиняться ему. Мы выслушаем его с удовольствием, но не забудем, что верховными судьями в данном случае являемся мы сами.

Мы пришли к свободе совести, к личной морали. Этот принцип следует сочетать с религиозным чувством, «чувством абсолютной зависимости». Это не особенно трудно. Внутреннее откровение разрешает нашу драму, и, в конце концов, человек оказывается свободным в Боге.

Итак, Шарбонель – мистический спиритуалист. Он дает не определенную доктрину, а известный метод, вводя литературу в область вопросов, обыкновенно ей чуждых. Эмерсон, которого слишком часто читают сквозь призму Метерлинка, по-видимому, руководил им на путях его интеллектуальных исканий. Апофеозом их явилась прекрасная молитва Неведомому Богу, гимн любви мистической, метафизически чистой. Таким образом,

рядом с церковным сооружением из догм, Шарбонель воздвигает часовню без сводов, откуда видно небо, чистое от облаков кадильного дыма. Он расширил горизонт, который современное духовенство сузило до пределов панорамы и, подобно мистикам греческого происхождения, ввел в свою религию современную философию.

Шарбонель особенно пострадал от грубости церковного материализма, от соприкосновения с суевериями, прикрытыми благочестием и доставляющими прибыль. Все это он отбросил и углубился в самого себя, в сферу настроений, единственно достойных тонкой натуры. Но он был чужд всякого эгоизма, даже интеллектуального, и собрав достаточно хороших семян, ушел из одиночества сеять их по воле ветра. Во имя правды морали Шарбонель совершил апостольский подвиг, какого не мог совершить во имя правды религии. Его нельзя назвать человеком отрицаний. Он лоялен. Если он молчит о том, чего не должен отрицать, зато своим словом он утверждает только то, во что действительно верит.

Его независимое поведение никогда не имело примирительного характера. Временами он глядел в глубокие бездны и умел понимать непрочность фраз, перебрасываемых как мосты, с одного берега на другой. В его писаниях нет и следа тех гибельных иллюзий, которые даже наиболее мудрых людей заставляют примирять непримиримое, сводить голову змеи с ее хвостом. Когда ему стало казаться, что он должен сделать выбор между своим положением и своими идеями, он отдал предпочтение идеям. Мысль о том, что этим он может повредить своим принципам, его не смутила. Спрашивается, станет ли когда-нибудь этот дерзновенный священник умеренным философом? Или освобождение породит в нем целый ряд новых дерзновений? Увидим. Некогда, до перелома в его жизни, я писал следующее:

«Хочу судить форму, а не характер его влияния. Нужны ли нам новые моральные идеи, не знаю. Но вижу, что Шарбонель находит отклик во многих, что он спас немало мятущихся душ. Лицо его, суровое на вид, полно нежности для всех, чья жизнь разбита, чья судьба, подобно парусам, безумно бьющимся о мачту, качается среди волн разочарований. Он выпрямляет реи, ставит паруса, делает последний поворот руля, решающий судьбу всего путешествия. Он – тот опытный кормчий, который хорошо знает карту подводных рифов и направление ветра».

Я говорил еще и следующее. Слова мои не были пророчеством. Но теперь они звучат как надежда:

«Куда идет корабль, для нас безразлично, лишь бы не

потерпеть крушения в пути».

Альфред Вайет

Заслуги творцов различных религиозных движений пользуются всеобщим признанием. Много говорилось об их вере в идеальное, об их мечтательном энтузиазме, об их настойчивой надежде на славное возмездие за благочестивую жизнь, об их тяготении ко всему бесконечному, об их культе высокого искусства, милосердия, любви к новым формам общественной деятельности, об их гениальном умении побеждать лень, страх и скупость человека.

Некоторые из этих движений угасли, дав миру весь свет, которым они обладали. Другие продолжали медленную агонию на пространстве многих веков, незаметно увлекая за собою учреждения, которые оказывались в дисгармонии с требованиями истории. Наконец, были движения, которые продолжали жить, беспрерывно изменяя свои каноны сообразно быстрым и разрушающим трансформациям вечных подобий. Но как бы различна ни была судьба всех этих движений, интересен один период в истории орденов, период их возникновения, период борьбы с проявлениями первой встречной вражды.

Много любопытного можно было бы рассказать об основателях литературных журналов. Тогда пришлось бы с удивлением констатировать, что Филипп де Нери имеет общие характерные черты с кем-нибудь из наших современников: любовь к неизвестному, бескорыстие, жертвующее во имя идеи радостями настоящего момента.

Для того, чтобы произведение импонировало, казалось необъяснимым, невозможным, удивляло красотой и отталкивало уродством изображенного зла, необходимо, чтобы оно лишено было всякого оттенка заинтересованности, чтобы первые пружины, его создавшие, продукт чего-то совершенно абсурдного, действовали по непонятной системе, чтобы весь механизм

раскрывался согласно таинственным принципам, недоступным толпе поклонников. Что может быть в глазах социалиста глупее существа, отдающегося уходу за больными стариками, отказавшегося от возможных радостей с единственной целью «войти в царство небесное»? В глазах парижского хроникера нет ничего бессмысленнее самоотречения писателя, который, имея возможность зарабатывать деньги, жертвует своим положением и своей молодостью с тем, чтобы творить новое, проложить дорогу на те высоты, откуда перед глазами открывается перспектива пустоты, перспектива чистого искусства, обнаженного образа красоты.

Именно здесь, быть может, следует применить знаменитую sperne te sperni. Случается иногда, что начинания, возбуждавшие презрение, превращаются потом в источник славы и счастья. Часто общество, основанное в Париже какой-нибудь служанкой из Бретани, приходит на помощь большему количеству бедняков, чем благотворительные учреждения, созданные государством. Журнал, основанный на 15 луидоров, имеет большее влияние на движение идей, а следовательно, и на движение мира (на вращение планет), чем монументальные труды Академий и трактаты по финансовому праву. О, суета и бессилие золота, предмет почтения и поклонения всего мира, знак свободы, единственный

покров, дающий силу и красоту! К счастью, вера и добрая воля являются настоящими его эквивалентами. Существуют такие магические слова, которые равны золоту. Каждый организм с момента своего рождения стремится реализовать себя. Но организмы, имеющие общественный характер, могут функционировать только в плоскости социальных явлений. Жить значит создавать богатства. Да, именно богатства. Если привести в движение целый миллион франков или пустить в оборот какую-нибудь одну мысль, результат получится один и тот же с тою только разницею, что миллион ограничен численно, тогда как идея, помимо своей неуязвимости, приносит плоды до бесконечности.

Я не делаю никаких намеков: я только набрасываю свои концепции. Однако, я хочу говорить об одном основателе литературного журнала: эти страницы будут иметь с последующими чисто внешнюю связь.

С тех пор, как существует «Mercure de France»[185], Альфреда Вайета постоянно отождествляли с этим журналом. Он много содействовал его созданию. Впоследствии он превратился в истинного творца его. На готовом фундаменте он клал камень за камнем. За первым ударом молота он сосредоточил в своем лице

самый принцип движения, жизни литературного издания. С этого момента, взвалив на себя всю тяжесть предприятия, он весь ушел в активность. Его воображение направилось в практическую сторону, на критику, дающую непосредственные и верные результаты.

Тут не было ни раздвоения, ни обновления: природный реалистический ум применился к реальным задачам, как раньше в литературе он проявлялся в анализе действительности, полном логики, полном тонких деталей. Писать роман или переживать его – между этими двумя занятиями только одна разница: мускульная, чисто внешняя. Работа мозга, какова бы ни была ее форма, тождественна в обоих случаях. Поступок и его идея эквивалентны между собою – противопоставлять их друг другу бесполезно. Перейдя на поприще активности, Вайет перестал писать. Но если бы он бросил свои текущие дела, он немедленно взялся бы за перо. Его можно сравнить с рекой, которая течет в одном или другом направлении в зависимости от того, где поставлена плотина. Разум свободен в пределах законов динамики.

Необходимо отметить, что внешняя деятельность Вайета значительно превосходит то, что составляет работу его духа. Он никогда не мог бы стать одним из тех плодовитых писателей, которые, закончив определенное произведение, беззаботно приступают, объятые исключительной любовью, к задуманному новому. Вайет обладает способностью целыми годами отдаваться одной какой-нибудь идее, одному какому-нибудь делу. Он принадлежит к числу тех, которые не спешат поставить точку, боясь всякого нового труда. Есть люди, которые пугаются всякой инициативы и любят все непрерывное. Это большое достоинство, большая сила. Терпение Флобера непостижимо для тех, кто живет среди бурного движения идей. Беспокойная натура Бальзака раздражает всякий ум, склонный к методичности.

Альфред Вайет принадлежит к школе Флобера.

Наблюдать жизнь издалека, не принимая непосредственного участия в борьбе различных интересов, как бы из плоскости других расовых начал, – первое правило писателя-реалиста. Он не должен вкладывать страстей в свои картины. Флобер следил за жизнью с необыкновенною тщательностью. Черты личных настроений, которые мы открываем за фразами, имеющими у него всегда ораторский оттенок, не что иное, как след субъективности, бессознательно оставленный в глубоко продуманном произведении. В единственном романе Вайета тоже улавливаются – то тут, то там – оттенки известной индивидуальности: как Робинзон, мы догадываемся по ним, что

здесь творил человек определенного склада. Но тем не менее «Le Vierge»[186] – роман чрезвычайно объективный. Он принадлежит к числу тех произведений, которые запечатлены полным сознанием бесполезности всего на свете. Не отрицая общественной деятельности, сознание это нисколько не препятствует работе ума. Наоборот, оно дает возможность сосредоточить мысль в одном направлении, отбросить все прочие перспективы, потому что, говоря по существу, все пути имеют одну и ту же ценность, все являются тропами, ведущими к Небытию.

И вот, уединившись, мы начинаем анатомировать господина Babylas – при элементарной психологии героя работа необыкновенно трудная. Действительно, Babylas это символ жизни, в которой нет никакой жизни. Это существо, с которым никогда не происходит ничего экстраординарного. Все его бытие окружено, так сказать, флюидами, которые почти не пропускают толчков или смягчают их. Ему не удается ничто. Но он и не предпринимает ничего. Прирожденный неудачник, он мало страдает и мало радуется. Он любит сидеть «в позе маленькой девочки, скучающей во время обедни». Изменяясь с годами, он остается одним и тем же в своих потребностях. Едва достигнув зрелого возраста, он умирает. Умирает молодым, каким-то вечным стариком, никогда не испытавшим, несмотря на борьбу с болезненной застенчивостью, разницу полов. Babylas не только средний человек в серенькой, скромной обстановке. Нет, это полное ничтожество, остановившееся в своем развитии.

В нем много смешных сторон: это какой-то недоносок, гном. С рождения у него не было никаких волос. У него нет бороды. Он прикрывает париком свой череп, едва обросший пушком. Однако, это не идиот, не рахитик: это просто манекен.

Кажется чудом, что автору удалось вдохнуть жизнь в существо, так мало к ней приспособленное, что он сумел дать ему слова и жесты, даже внутреннее какое-то содержание. На своих тонких ножках он держится с необычайным апломбом, в полной гармонии с самим собою, гармонии внешней и внутренней.

Перед нами создание странное, безобразное, смешное. Но все-таки, это создание. Такое впечатление производят на нас китайские изделия из слоновой кости или японская бронза. Как бы мало они ни отвечали нашему вкусу, мы все же должны признать в них произведения истинного искусства.

Если книга удалась, если она произвела впечатление, которого добивался автор, она может создать еще и другой эффект: все зависит от того, сколько раз вы ее перечтете и при каких условиях вы это сделаете.

У меня осталось ощущение, что все страдания Babylas

обусловлены одиночеством, его сентиментальной робостью. Забавный гном становится человеком, и, при всей своей робости, занимает место рядом с тем, кто горд. Одно и то же несчастье может терзать смиренного агнца и гордеца, не раскрывающего перед миром своих желаний.

За первой книгой можно было ожидать целого ряда других, написанных с такою же искренностью и объективностью. Его ирония с годами, вероятно, утончилась бы и, перейдя на более общие темы, придала бы его критике большую убедительность. Без иронии нет ничего долговечного. Все романы прошлого, не забытые до сих пор, «Сатирикон», «Дон Кихот», «Золотой Осел» и «Пантагрюэль», сохранились благодаря ей. Ирония или поэзия! Все остальное пресно и плоско. Мы никогда не узнаем, какую силу ирония могла бы приобрести впоследствии под пером Вайета, но несомненно, что дар этот был ему не чужд. Досадно, когда жизнь вторгается в процесс литературной работы и дьявольским жестом опрокидывает чернильницу на начатую страницу.

Нет деятельности, которая была бы унизительна как таковая. Нет темы, достойной презрения. Ум с одинаковым успехом обеспечивает писателю временное торжество на житейском поприще, как и управляет его литературным трудом. Необходимо только, чтобы он был. Если он есть, он действует. А везде, где он проявляет свою активность, чувствуется его благотворное влияние.

Макс Эскамп

Поистине это душа Фландрии, душа всего высокого. Где бы он ни находился, среди голой равнины или в пышно убранном соборе, чем бы он ни любовался, меланхолическими волами желто-серой Шельды или старинными витражами цвета морской воды, чем бы он ни увлекался, нежными фламандками с голыми руками или иконами Богоматери: «Marie aux cloches»[187], «Marie aux îles»[188], «Marie des beaux navires»[189], Макс Эскамп всегда остается поэтом счастливой Фландрии. Его Фландрия счастлива, потому что над ее мачтами и колокольнями сияет звезда, как сияла она над Вифлеемом. Его очаровательная поэзия преображает душу.

Но, прежде всего, прочтем вместе с ним песни фламандского бедняка. Их шесть, потому что по воскресеньям поют колокола:

Бедняк зашел ко мне на двор,
Он песни продавать хотел,
Как Пасху колокол пропел
И пташкой лес весь зазвенел,
Бедняк зашел ко мне на двор.

Поэт записал песни фламандской недели. Затем он создал ряд икон, отличающихся непосредственностью наивного чувства. Из всего этого он составил маленькую книгу, столь чудесно нежную, что она кажется упавшею под Рождество через трубу. Я люблю, когда у поэта чувствуется вкус к внешней красоте. Люблю видеть красоту мечты, облеченную в красоту реального выражения. Но пусть никто не мечтает достигнуть чистоты искусства, какою отличаются «Шесть Песен Бедняка». Из этого

ничего не выйдет. Неделя вся воспета до конца.

Еще сегодня воскресенье, —
И утро в солнечных лучах,
И птички в утренних садах;

Еще сегодня воскресенье, —
И дети в белом облаченьи,
И города вдали в полях,
Дороги в старых деревах,
И море видно в отдаленьи.

Мысли являются Максу Эскампу почти всегда в образах, полных значения. Его поэзия эмблематична. Действительно, в его первом сборнике «Dominical»[190] мы находим иногда описания тех эмблем, которыми обычно украшались назидательные книги, особенно во Фландрии: «Le miroir de Philagie»[191] («Den Spieghel van Philagie»), «Созерцание Мира», («Beschouwing der Vereld»). Чудесное искусство Yan Luiken'a внесло сюда бесконечное разнообразие. На фоне различных обстановок перед нами открывается душа человека то в образе юноши, то в образе молодой девушки, то в образе ребенка. Она откликается на впечатления природы, входит в жизнь, занимается определенным делом, катается в челноке, удит рыбу, охотится, танцует, страдает, срывает розы или чертополох. Большею частью все это проникнуто манерностью и притворной наивностью. Однако, в этих эстампах много мистической поэзии. Вот как ощущает и передает ее Макс Эскамп.

В высоком терему
Иисус и мул, и Дева
Катаются без гнева
По круглому пруду, —
В высоком терему.
В высоком терему
Иисус гребет усердно
И радует безмерно
Тем душеньку свою
В высоком терему.
В высоком терему
Бакланы прокричали;
За мною побежали
На злачном берегу, —
В высоком терему.

В высоком терему,
Как рыцарь даме сердца,
Душа сказала сердцу:
«Кольцо я берегу»
В высоком терему.

Здесь эмблематичность очевидна. Эмблема это образ, с помощью которого идея, страсть, добродетель, даже чистая абстракция принимают материальную оболочку, сохраняя собственные имена. Душа раздваивается: она функционирует параллельно с телом, которое не теряет при этом своей самостоятельной роли. Эмблема многим отличается от символа. Символ возносит жизнь на высоту отвлечения, эмблема низводит абстракцию на уровень жизни.

(Размышляя на эту тему, я пришел к заключению, что творчество Метерлинка имеет в большинстве случаев эмблематичный характер. «Смерть Тентажиля» кажется настоящим эстампом Luiken'a. Точно так же все ужасное, кошмарное, оккультное в изображении Одилона Редона эмблематично по своей форме).

Всякая эмблема вырастает из абстракции. Пейзажи, люди, материальные предметы всегда выступают тут в особенном освещении. Символ представляет природу такою, какая она в действительности, и мы можем интерпретировать ее, как нам угодно. Эмблема утверждает истину. Образом она пользуется лишь с мнемонической целью. Некоторые эмблемы Макса Эскампа, словно миниатюры молитвенника, полны великолепной тьмы, вызывающей долгие грезы. Я не думаю, чтобы со времени «La nuit obscure de l'âme»[192] эмблематическая поэзия могла похвастать страницами такого же достоинства.

Но ангелы с крыши у милой
Целый день вдали пролетали
И возвращаются на крышу у милой.

Ангелы прогуляли, лентяи,
Крылышки у ангелов устали,
Ангелы прогуляли, лентяи.

Ангелы-бродяжки знают голубятню,
Роем летят вечером к сердцу милой,
Ангелы-бродяжки знают голубятню.
Но самые маленькие, взявшись за ручки,
Вдали еле видно из-за тучки,

Самые маленькие заблудились.

Кто устал сильнее, сел на парусную лодку.

……

Ангелы озябли летать с ласточками вместе.
……

Возлюбленная ждет с тревогою запоздавших ангелов. Эскамп близко знаком с ними. Можно подумать, что они целыми легионами реют среди его фантазий. Он взывает к ним, ставит им вопросы, открывает перед ними свою душу. Он видит их. Видит, как птицы клюют из их рук: поэт, эти птицы – твои стихи.

Следующая книга видений Эскампа отображает «золотую легенду» Св. Девы, Девы Фландрии, и свет ее горит еще ярче обыкновенного. Эскамп поднимается на «башню из слоновой кости», на высоту фламандского гения, сколько хватает его сил. Оттуда маяки кажутся ему звездами. Оттуда он воспевает:

Марию вещей неизъяснимых,
Марию ароматов листов,
Марию дождей и солнца.

После прелестной литании он смиренно просит прощения:

Мария радостных судов,
Тебя звездой на море видно;
Мне очень горько и обидно,
Что к гимну так я не готов.

С высоты башни он приветствует море, его корабли:

Добрый путь
Вам, лодки, барочки и гички;
Крылатые носите клички!

Последняя строфа «Tryptique à la louange de la vie»[193] – это гимн любви и благодати:

С собою я несу, о женщины и мужи,
Для сердца и души тепло без всякой стужи,

И весть, где все слова полны любви всесильной;
Как дети, в первый раз надев наряд крестильный
…….
Невинность с радостью, любимых две сестры,
Пошли вы за руку, где вешняя равнина,
Под пенье птиц сбирать цветочки розмарина.

День радости настал. О, сердца, воздвигайте для себя новые строения, будьте добрыми, чтобы идти навстречу тому счастью жизни, которое распространится на города и веси

Вплоть до деревьев, что издали обои напоминают.

Вот когда мы будем дышать воздухом, насыщенным любовью. Повсюду мир, чистота! Повсюду весна!

И, благовестные колокола,
Дверей последуйте примеру,
Скажите людям, что Ученье кончилось
И нынче настала новая жизнь.

Эта новая жизнь трепещет в сердце, в поэзии Макса Эскампа, в саду, вскопанном и засеянном его руками, в саду, расцветшем благодаря его стараниям. Если иногда лейка садовника кажется наполненной водой из прекрасной реки Мудрости, то это объясняется тем, что стихия эта чудесно разлилась во всех направлениях, просочилась во все фонтаны. Сад Эскампа – произведение своеобразного садовника. В его поэзии религиозное чувство менее глубоко и менее широко, чем в поэзии Верлена. Но зато оно тут более интимно, более чисто. В нем больше святости, больше лампад, больше свечей и колоколов. Это не любовь, плачущая над тем, что она не умела любить. Наоборот, это любовь, которая с улыбкой, с восторгом отдается воспоминаниям, отличающимся необыкновенной чистотой. Это любовь целомудренная. Ни следа чувственности, даже мистической, в следующих, например, строках:

Бархатные ангелы, ангелы добрые,
Ангелы, печать вечерняя меня колдует,
Царица Савская меня в глаза целует!
Христианнейшие ангелы
Во мраке домов проклятых!..

Это все, не считая нежного и грустного намека – в другом месте – на бесконечно любимую женщину, руки которой, как цветы, покрыты влагой слез, текущих из ее глаз. Но мученья плоти, чувственная любовь одинаково далеки от его пейзажей, что бы они ни изображали – дома или лес.

Макс Эскамп поет как дитя, как райская птица. Он хочет быть ребенком. Он та сказочная птица, которую один монах слушал около пятисот лет. И как в легенде, пока он слушал, пока приходил в себя, все изменилось кругом: жесты мужчин, глаза женщин. Окружающие предметы не возбуждают в нем соответственных мыслей.

> В воскресенье пьяный водкой…

мечтает о приобщении к силам невидимым и прекрасным.

> Бродили долго, Теофиль мой, – да?
> Сердца людей ведь тоже города…

Кто знает, что творится внутри этих безмолвных людей, что значит неясная песнь, которая звучит в их душах, все же представляющих их себя некоторый храм? Макс Эскамп угадывает эту неясную песнь и перекладывает ее на музыку под покровительством Saint-Jean-des-Harmonies[194]. В поэзии Эскампа все музыка и ритм. Можно подумать, что стихи свои он слагает всегда на мотив какой-нибудь песни, иногда с ущербом для них, так как поэзия и музыка вещи очень различные. В результате, поэзия приносится в жертву музыке, язык – ритму, слова – мелодии. С этим недостатком мы довольно часто встречаемся в старинной латинской прозе, где смысл подавляется ритмом и богатой рифмой. Не следует искать красоты стиха вне слов, согласованных с определенным смыслом. Стих естественно стремится нарушить простой ход мысли, а неясность, если она не намеренная, всегда дефект.

В поэзии Эскампа есть следы именно намеренной неясности, а также следы аффектации: речь оригинальная во что бы то ни стало кажется иногда неловкой. Но попадаются страницы совершенные, отличающиеся чистотой удивительной: перед глазами точно влажное фламандское небо, прозрачное, как вечерний воздух, веющий над дюнами и каналами. Получается общее впечатление, что поэт ищет искусства постоянно, что он

охвачен прекрасной страстью выражать законы вечной жизни в новых формах речи.

К Максу Эскампу можно приблизиться без страха. Он предлагает нам целую корзину плодов с золотым румянцем «нежной весны». Он дает возможность утолить жажду свежей стихией счастья и любви. Он накормит и напоит лишь тем, что прелестно и нежно.

Анри Мазель

Недавно один писатель притворно удивился тому, что «Mercure», орган *посвященных*, интересуется социальными вопросами. Быть посвященным – хорошо. Посвященный это тот, кто знает тайны ремесла, искусства, науки. Он полная противоположность любителя. Посвященный, являющийся собственным судьей, имеет право быть судьей других. Его приговоры, не считающиеся с общественным мнением, имеют поэтому некоторые шансы на долговечность и авторитетность, которая, не будучи звонкою, должна быть признана глубокою. Веря в собственную свою значительность, посвященный избегает всякой односторонности. Посвященный в тайны искусства охотно соединяется с посвященным в тайны науки. Иногда эти взаимные соприкосновенья настолько расширяют ум, что человек становится способным вместить в себе несколько интеллектуальных страстей, дать им развиться и проявиться во внешнем мире. Литературный момент, известный под именем символизма и достигший ныне полного расцвета, сразу ударил в несколько колоколов, возвестил всеобщее пробуждение. Внеся в искусство идею, он ввел ее и в политику, заменив ее неясные, колеблющиеся концепции понятием неограниченно развивающейся личной свободы. Нет такого символиста в мире, который, при известных обстоятельствах, не оставил бы своих прекрасных метафор и не ушел бы в какую-нибудь свободомыслящую газету защищать рядом с бунтующими рабочими не политические, не гражданские, а просто человеческие права, права человека как такового. Слава Богу, мы

все были анархистами и – надеюсь – остались ими до сих пор в такой мере, чтобы не только в себе, но и в других, уважать свободное развитие всех умственных стремлений.

Необходимо, поэтому, признать законность и справедливость умеренных тенденций Анри Мазеля.

Анри Мазель принадлежит к традиционалистам, как Баррес, даже в большей степени, чем Баррес, потому что он лучше и шире знаком с прошлым. Один взял от Тэна искусство философствовать по поводу мелочей, другой унаследовал от него же любовь к сопоставлениям прошлого с настоящим, убеждение, что последний исторический этап развития народа всегда является если не лучшим, то и не худшим из всех возможных социальных комбинаций. Теория регресса, которая является теперь предметом публичных обсуждений, проводится на каждой странице исторических сочинений Тэна и научных исследований Дарвина. Возможно, что у Мазеля явилось однажды желание найти этой теории определенное место в ряду других социологических идей и ясно показать все, что мы потеряли и выиграли от решительных преобразований конца прошлого столетия. Революция казалась Тэну более разрушительной и более реформаторской, чем это было на самом деле. Есть страны, куда еще не успели проникнуть никакие революционные идеи, и однако они находятся на одном социальном уровне с нами. Может быть, они даже опередили нас в смысле свободы, индивидуализма и независимости рабочего класса. Революция легко может обратиться в насильственную реакцию. В слове *революция* нет ничего магического для того, кто знает историю. Кто-нибудь, вероятно, докажет нам в близком будущем, что уже спустя тридцать лет после 1793 года старая Франция, как социальный муравейник, восстановилась вся целиком, следуя простому внутреннему инстинкту. Все социальные перемены этого века обязаны своим происхождением технике.

Такого рода вопросы Анри Мазель любит обсуждать в своих солидных статьях, в паралипоменах к драматическим фрескам, часто возвращаясь к одной и той же мысли. Все свои статьи на эту тему он соединил в один том под общим заглавием «La Synergie Sociale»[195]. Труд этот производит строгое, но не внушающее страха впечатление. Ум Мазеля ясен, логичен и обладает даром все упрощать.

Тот, кто упрощает, хочет все понимать. Из множества фактов он выбирает такие, которые сами по себе значительны. Таким образом, отбрасывая неясные, плохо написанные фигуры, он составляет колоду игральных карт из логических идей, которыми побеждает и разоблачает тайну вещей. Борьбу он ведет с

непобедимым оружием в руках. Его слова отличаются полною определенностью. Это показывает большую искренность, желание самому понять себя и благородную готовность предоставить другим возможность защищаться против слишком быстро сложившихся убеждений.

В одной из своих недавних статей, в которой ему захотелось немного побогословствовать, он берется доказать, что «католицизм, как и протестантизм, основан на свободном исследовании». С этой целью, отбросив второстепенные доводы, он устанавливает следующее положение: выбор того или иного верования является актом свободы. Да, без сомнения. Но истина, высказанная слишком откровенно, кажется парадоксом. Такое крайнее упрощение внушает страх, и я предпочитаю блуждать среди леса противоречивых мнений.

Такой решительный метод будет полезен Мазелю, когда мнения его приобретут авторитетную силу. Если теперь скептики относятся к нему с известным недоверием, то, к счастью, он оказывает влияние на людей, любящих хорошо отшлифованные логические рассуждения, которые можно легко и красиво применять к обсуждаемому предмету. Надо признать необходимость умов, произносящих утвердительные суждения. Если бы идеи наши всегда висели в воздухе, это причинило бы нам невообразимые мучения. Точные и четкие определения так же необходимы, как весла для лодки, из какого бы дерева они ни были сделаны. Хорош бук, хорош и ясень. Неверное суждение может принести такую же пользу, как и верное. Несомненно, некоторым было бы очень полезно верить, что свободное исследование является основой католицизма. Но те, которые изберут противоположный тезис, будут иметь не менее серьезные оправдательные доводы. А те, наконец, которые откажутся признать родство между верой и свободой, те, которые будут выставлять полную противоположность этих идей, тоже найдут прекрасную для себя базу.

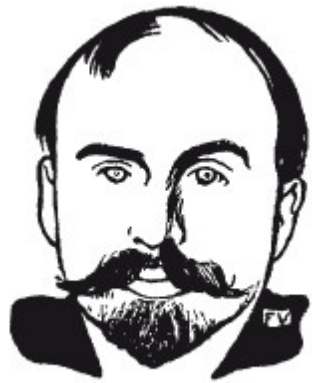
Говорят, что социология – наука, что история – обширный курс логики. Мне кажется, что логика представляет собой одну из категорий нашего духа, что только сквозь ее призму мы можем понять нагромождения различных фактов. Вот почему история так охотно спускается на театральные подмостки, служащие настоящим раем для логики. Стремление Мазеля к упрощению объясняет нам его любовь к театру. По его мнению, театр представляет собой плавильню великих событий, великих фактов, обнимающих целые периоды истории. «Nazaréen»[196], «Khalife de Carthage»[197], это широкие картины цивилизации. В искусственной обстановке поступки наши принимают иногда

более человечный характер, чем в рамке действительной жизни. Есть эпохи, когда диалог между выдуманными лицами, поставленными перед глазами с логической ясностью и простотою, между лицами, проникнутыми определенною идейностью, живущими в ее атмосфере, дает нам куда больше, чем подлинные исторические хроники и летописи. Какая картина завоевания Египта римлянами достовернее той, которую мы находим в «Антонии и Клеопатре»? Не следует пренебрегать исторической драмой. Досадно только одно, что нелепая любовь к реалистическим мизансценам делает ее все более и более пригодною для простого чтения. На свои первые драмы Мазель, мне кажется, смотрел скорее как на этюды, нежели как на пьесы для театра. Они лишь отчасти предназначены для забавы толпы. Для него это только экзерсисы для приведения в порядок различных элементов его сценического таланта. В театре обращаются одновременно к одному и ко всем, к отдельному человеку и к толпе. Необходимо быть поэтом и трибуном, артистом и человеком логического ума. Надо уметь дать ход идее, но так, чтобы она была видна в стихии чистого движения. Такое сложное искусство требует большой подготовки и большого терпения. Теперь для Мазеля наступил момент, когда усилия его могут быть реализованы. Если в своих драматических этюдах он сумел захватить рядового читателя, то это значит, что театр действительно является его призванием.

С неменьшим успехом подвизался Мазель и на другом поприще, организовав в 1890 году журнал «Ermitage»[198], если не самое серьезное, то самое влиятельное издание того времени. Он долгое время стоял во главе этого предприятия, походившего на монастырь и потом превратившегося в маленький швейцарский chalet[199]. Именно здесь Мазель выступил со своими «утверждениями», в которых уже давала себя чувствовать его тенденция все упрощать, его склонность к критике с точки зрения социальных идей.

Произведения Анри Мазеля связаны между собою замечательным единством. Его поэмы, написанные в стиле широкой и грустной прозы, нисколько не нарушают этого впечатления. Это писатель, который любит идеи и выражает их с вольной искренностью – разумно и рассудительно.

Марсель Швоб



Сначала я не делаю никакого разграничения между писаниями Марселя Швоба – рассказами, повестями, психологическими этюдами. Я хочу приноровиться к его методу, в который верю. Реальное отделяется от возможного только словом. Возможное, не запечатленное никаким названием, могло бы его иметь, а реальное часто совершенно пропадает для нас только потому, что оно остается анонимным. Между находящимися в Лувре (да и повсюду) безымянными мраморными бюстами, может быть, имеется и тот бюст, которого мы ищем, бюст Лукреция, бюст Клодии. Но именно потому, что он не отмечен известным именем, мы, глядя на него, не чувствуем того трепета, который охватывает нас перед изображениями живших некогда людей. Относясь с почтением к наследию героического воспитания, мы хотели бы, чтобы маски, на мгновение представшие перед нашими глазами, распространяли вокруг себя благородное трепетание идей. Мы забываем, что ни мысли людей, ни их поступки не написаны на их наружности, что, кроме того, наружность, созданная артистом, отподобляет его собственный гений, а не гений исторического лица. Для того, кто рожден истолковывать внешние формы различных явлений, физиономия ткача, лицо Гете, незаметное какое-нибудь деревцо в неведомом лесу и фиговое дерево St. Vincent de Paul'я[200] – имеют совершенно одинаковую ценность, ценность характерных различий.

Мир – это лес различий. Постичь мир – значит понять, что абсолютного тождества не существует. Принцип этот очевиден и превосходно реализуется в жизни. Сознание бытия – не что иное, как восприятие явлений различного характера. Науки о человеке

нет, но есть искусство, его изображающее. Марсель Швоб высказывал по этому поводу мысли, которым я придаю решающее значение. «Искусство, – говорит он, – противоположно общим идеям. Оно описывает только индивидуальное, стремится только к единичному. Оно не собирает вещей по категориям, а дифференцирует их по индивидуальностям». Яркость этих слов необычайна. Но они имеют еще другой важный смысл. Они кратко и ясно фиксируют современное направление лучших умов. Было бы прекрасно, если бы какой-нибудь путешественник во время войны на греческой территории рассказал нам о торговке зеленью, по утрам ходившей со своей корзиной по улице Эола! О чем она думала? Как слагалась ее личная жизнь среди всеобщего волненья? Вот что хотелось бы знать. Торговка, сапожник, полковник, носильщик – все любопытны в своей индивидуальности. Я жду, что какой-нибудь исследователь займется этим вопросом. Но, по-видимому, никто не понял еще, какой интерес представляет жизнь отдельной личности, случайно встреченной нами в потоке повседневных событий. Мы окружены декорациями, и человеку часто не приходит в голову постучать пальцем и убедиться, из чего она сделана: из дерева, полотна или бумаги. Марсель Швоб применяет это неизвестное искусство дифференцировать явления жизни с необыкновенною проницательностью. Никогда не пользуясь совершенно законным методом трансформации реальных впечатлений, Швоб умеет даже вещам, кажущимся чистейшими иллюзиями, придавать характер живой реальности. Для этого ему достаточно из фактов, не связанных между собою никакою логикою, выбрать то, что, будучи представлено в целой серии, может очертить внешний вид явления в полной гармонии с его внутренней сущностью. Это индивидуальная жизнь, созданная или воссозданная анекдотом. То, что Лаланд ел пауков, а Аристотель собирал всевозможные глиняные вазы, само по себе нисколько не характерно ни для великого астронома, ни для великого философа. Но эти черты принадлежат к числу тех, без которых в Лаланде и Аристотеле нельзя отделить внешнего человека от внутреннего. Без этих мелочей средний читатель представляет себе всякого знаменитого деятеля истории в неподвижной позе восковой фигуры. Если ему рассказывают о нем нечто подобное, он, не поняв в чем дело, возмущается именно тем, что является одним из наиболее ярких признаков живой индивидуальности. Хотят, чтобы знаменитые люди были всегда логичны. Не замечают, что логика является отрицанием всякой личной жизни.

Я хочу объяснить метод Швоба. Это гораздо труднее, чем высказать свое впечатление о каких-нибудь законченных его

произведениях. Результат его труда – несколько томов рассказов, между которыми «Les Vies Imaginaires»[201] представляют собою нечто очень характерное. Перед нами сотня существ, которые движутся, говорят, странствуют по морям и землям с необычайным правдоподобием реальности. Если бы ирония Марселя Швоба имела склонность к мистификации (таков был Эдгар По), называемой американцами hoaxe, сколько читателей, сколько ученых было бы обмануто жизнеописанием «Кратета Киника», в котором подлинная историческая биография во всей ее чистоте не нарушена ни единым словом! Чтобы произвести такое впечатление, необходимо обладать верой в свои знания, острым зрительным воображением, чистотой и гибкостью стиля, тонким тактом, чрезвычайной легкостью и мягкостью руки и, наконец, даром иронии. При таких свойствах гения Швобу не трудно было написать «Les Vies Imaginaires».

Индивидуальный гений Марселя Швоба заключается в простоте, отличающейся необычной сложностью. Я хочу сказать, что при бесконечном множестве деталей, расположенных в гармоническом порядке правдиво и точно, рассказы его производят впечатление какою-нибудь одною выпуклою чертою. Иногда в целой корзине цветов видишь только пион. Но не будь кругом него других цветов, он не бросался бы в глаза. Как и Паоло Уччелло, чей геометрический гений он подверг тщательному анализу, Швоб направляет свои линии от центра к периферии и затем назад, от периферии к центру. Фигура Fra Дольчино, еретика, кажется нарисованной одной спиралью, подобно Христу Клода Меллана. Но конец линии соединен с ее точкой отправления резким изломом.

В своих рассказах и повестях он редко подчеркивает фразы, имеющие иронический характер, как делал он это в начале своей литературной карьеры, например, в «M.M. Burke et Hare assassins»[202]. «Уильям Бёрк, поднявшись из низкого положения, приобрел громкую известность». Его ирония, скрытная по форме, разлита у него повсюду как дискретный оттенок речи, вначале едва уловимый. В процессе рассказа Марсель Швоб не чувствует потребности пояснять свой вымысел. Он не вдается ни в какие комментарии, и это производит впечатление иронии по естественности контраста между поступками, которые кажутся прекрасными или отвратительными, и пренебрежительной краткостью повествования. Но на большой высоте благородства и незаинтересованности ирония постепенно превращается в жалость. Когда метаморфоза вполне закончена, жизнь является перед нами в освещении «маленьких лампочек, едва мерцающих среди темных несчастий, которые льются дождем». Ирония

растворилась в явлениях, на которые она была направлена. Мы уже не можем отделить себя от невзгод, вызывавших прежде одну лишь улыбку. Мы начинаем любить те человеческие ошибки, которым сами не чужды. Унизив свой интерес к самому себе, гордыню личного превосходства над окружающим, мы начинаем смотреть на жизнь как на марионетную богадельню, в которой куклам подают хлебные зерна на оловянных блюдечках. Такова эта мучительная, сердечно написанная «Книга Монеллы», шедевр грусти и любви.

В «Монелле» я нахожу только один недостаток, а именно тот, что первая глава является вместе с тем и предисловием, что слова Монеллы, неясные, но убежденные, не имеют прямого отношения к истории Магды, Баргетты, маленькой жены Синей Бороды, к этим страницам бесконечно тонкой психологии с оттенком таинственности, необходимой для того, чтобы отличить рассказ от анекдота. Швоб вложил в уста маленьких девочек гораздо больше смысла, чем вмещали его эти впечатлительные головки, даже головка самой Монеллы. Постоянная смена объяснений стесняет того, кто сам захотел бы истолковать себе все эти фигуры.

Часто автор рискует убить фантазию рассуждениями. Отдаешься всему вперемежку, но увлечься обликом Монеллы, как он выступает из одних только ее слов, нет никакой возможности. Предисловия разрушают рисунок художественного произведения. Тот, кто созерцает или читает, не поймет, по какому методу писал автор: незаконченными пятнами или цельными характерами. Он понимает не то, что хотел показать ему гений поэта, а то, что ему внушает его собственная интуиция. Я видел книгу, которая одному казалась чувственной, другого наводила на метафизические размышления, а на третьего навевала грустные мысли. Надо предоставить тем, на кого мы хотели бы иметь влияние, удовольствие бесхитростно помогать нам своим сотрудничеством.

Тем не менее, мы всегда будем писать предисловия, но каждый из нас по-своему, сообразно с важностью предмета. Будут сочиняться книги во вкусе «Spicilège»[203], и мы не будем рассеиваться, меняя в каждой главе платье какой-нибудь куклы.

Предисловие к «Монелле» очень важно как с точки зрения психологии Марселя Швоба, так и с точки зрения психологии целого поколения. В законченных фразах, имеющих пророческий характер, даны почти все понятия, общие интеллигентным людям целой эпохи: любовь к морали, особенно в ее эстетическом выражении, любовь к жизни во всей полноте каждой минуты, любовь к бесконечному, замкнутому в пределах текущего

мгновенья, к свободе, идущей вперед без всяких размышлений. Человечество подобно нервной системе. Как она, человечество состоит из целой массы мелких узлов, которые своими разветвлениями в процессе беспрерывного движения касаются друг друга – бессознательно, случайно, и сознательно, по внушениям определенной воли, ее многообразных капризных тяготений, создающих разновидности народных характеров. Если вырезать какой-нибудь центральный узел, нервные разветвления покроют рану: они непременно должны пройти через нее и коснуться новых путей. Узлы биологических эгоизмов расположены друг возле друга в пространствах мировой бесконечности.

Книги Марселя Швоба нравятся неожиданностью своего тона, слов, образов, красок, описаний жизни и смерти, своих общих тенденций. Они заставляют думать. Это необыкновенно содержательный писатель. Он из редкой породы тех литературных деятелей, у которых всегда имеется несколько новых благоуханно прекрасных слов.

Поль Клодель

Люди высшего порядка обыкновенно живут в стороне от цивилизации, если у них нет желания руководить ее судьбами. Поль Клодель, чье имя никому почти не известно, никогда близко не сталкивался со своими собратьями по перу. При первом же представившемся случае он уехал в отдаленные края. Убежищем ему служит заброшенная пагода, и его взор блуждает по желтым муравьям, которые не могут проникнуть в его душу. Но эти детали только лет через пятьдесят заинтересуют кого-нибудь. Нам безразлично, где находится автор «Tête d'or»[204]. Откуда дует ветер, важно знать для кораблей, но не для книг. Они идут со всех сторон. То тут, то там они всплывают, как обломки корабля среди кипящей пены волн. «Tête d'or» была отдана на волю стихий человеком, гениально писавшим на французском языке семь или восемь лет тому назад. С тех пор он совершенно замолк.

Я за плечи ее возьму, а ты за ноги,
(*они подымают тело)* Не так; пусть спит она лицом ко дну,
(они опускают ее в ров)
Себес. Пусть спит.
Симон. Иди в могилу; там дождиком тебя уж не замочит.

С такой величественной простотой человек хоронит свою любовь. Глаз его скользит по уровню человеческих страданий, несколько выше его. Все полно экзальтации. За его словами слышатся искренние слезы.

То, что исчезло, было всем. Теперь оно ничто: женщина, пережитые ночи, цветы, которыми мы любовались вдвоем, жизнь,

как песок, пересыпающийся из одной руки в другую, жизнь, трепетавшая то тут, то там, дети! Игра остается игрой, смерть – смертью.

> Слушай: умирая, она мою руку к своей щеке прижала,
> Поцеловала ее, пристально на меня глядя;
> Она сказала, что могла бы мне пророчить,
> Как лодка старая, приплывшая к концу морей.
> О женская судьба моя! моя любовь!
> Нежней пушка, что щиплет полярный лебедь
> у себя под крылом,
> Иди в могилу!
> *Себес*.
> Желаешь, я помогу тебе ее похоронить?
> *Симон*.
> Да. Я хочу, похорони ее со мною и помни это.

Эти первые страницы объясняют все. Какая мучительная трагедия смерти и небытия! Бесконечность заключена в маленькой принцессе, пригвожденной за руки к дереву. Но есть и победитель, «ибо человек – это трагедия, героем которой является известный стих, отличающийся наибольшей выпуклостью». Отсюда ясный вывод. Надо действовать согласно внушениям эгоистической любви: всем наслаждаться и все презирать. Из мрака вечной ночи, пройдя через сопротивления окружающей жизни, мы вновь погружаемся в бесконечную темноту. Мы походим на флаг, который

развевается на вершине мачты один только день. К вечеру его снимают и прячут навсегда. Солнца он никогда уже не увидит. На грани небытия человек – создание смерти – может только покачать головой, если у него на это хватит сил. Это произведет в воздухе движение, похожее на шелест дуба, по листве которого пробежал ветер. Есть только жесты. Некоторые из них причиняют страдания. Это не что иное, как простые воздушные знаки.

> Ее убил я, не видя, как дичь, за которой охотятся во сне.
> Или как путник, к гостинице спешащий,
> Несносный папоротник топчет.

Глубокое чувство смерти уже включает в себя глубокое чувство жизни. Тот, кто никогда не подвергается риску смерти, не знает, что такое жизнь. Стрекозы только трещат. Они поют гимны жизни, но отрицают ее своею глупостью. Они не понимают, что

свет будет загораться и без них, что «придут иные люди и будут жить под тем же солнцем, что и мы». Надо чувствовать это, чтобы жгущие нас солнечные лучи действовали как бальзам. Любовь к хорошей, простой жизни печальна, как взгляд верной собаки. Смерть гасит мудрый взор в глазах и делает его случайно бесцельным. Золотая Голова видит, как умирает Себес.

> Сначала – милый Май, потом настанет время и люди падают, как яблоки с деревьев.

Час пробил. Но слушайте, как падают яблоки, и вы вновь почувствуете жизнь. Себес умирает:

> Смерть душит его нежными, цепкими руками

в летний вечер.

> Как хорошо: летний вечер!
> Благословенное молчание полно
> Запаха колосьев, что хлеб дадут.
> Рожь, и медунка, и дятлица; плетень
> И хоровод на выгоне; спокойствие всего.

Себес умирает. Вырвавшись из объятий страстного трупа, «Золотая Голова» устремляется вперед с холодным отчаянием в душе, с чувством мрачного презрения. С этой минуты он думает то, что скажет впоследствии:

Чем человек умерший от крота издохшего отличен, Раз солнце тления их одинаково с желудка разлагает?

Симон стал завоевателем, Симон Аниель, прозванный «Золотой Головой» за свои светлые женственные волосы. Он побеждает всех, убивает императора и овладевает его троном. Это сцена в духе Шекспира, даже слишком в его духе: рисуя перемены настроений толпы, управляемой единой волей, она сильно напоминает иронию «Юлия Цезаря». Ирония Шекспира увереннее, правдивее, проще. Автор «Золотой Головы» чересчур разумно рисует безрассудство толпы. Но сцена все же прекрасна силой надменных и грубых слов, и особенно прелестен один штрих: «Золотая Голова» с презрением бросает свой меч, желая покорить толпу без помощи оружия. Но потом побежденный народ, по его знаку, на коленях возвращает ему этот меч.

Приближается дочь императора. Теперь она превратилась в

ничто. В обращении к ней толпы чувствуется плебейская ненависть, не глубокая, но проникнутая радостью видеть принцессу, – благородную красоту рода, воплощение наследственной грации – страдающею.

Теперь иди, живи, сбирай колосья и получай подачки
от бедняков, что посмеются
Твоим рассказам о прошлом королевстве,
Выдь замуж за крестьянина, работай.
Пусть от солнца
лицо твое покроется загаром и руки покраснеют!

Затем мы видим ее нищенкой. Ей помогает всадник, который ищет смерти в битве. Принцесса ест черствый хлеб, вынутый из его кобуры:

Черный кусок! кусок дороже, чем самые уста.

Является бежавший с поля битвы солдат. Он узнает в нищенке принцессу. Он мстит ей, одинокой, слабой, поверженной красоте за свою трусость, за свои бедствия, за свою низость. Встреча невыразимо трагическая: он пригвождает к дереву руки принцессы, точно крылья хищной птицы:

Кровь брызнула из рук моих! но пусть они откинуты,
я остаюсь собою!
Привязана к столбу я, но царская душа моя – нетронута,
—
и это место мне почетно так же, как и трон.

Но вот ранили «Золотую Голову». Думая, что он мертв, его относят ночью к дереву, среди поникших ветвей которого умирает принцесса. Она приходит в себя, кричит от боли. «Золотая Голова» пробуждается от сна смерти, тянется к дереву, вытаскивает гвозди. Освобожденная принцесса прощает его, она его любит. Но «Золотая Голова» хочет умереть как царь, в одиночестве, без надежд и без любви. Суровый герой поет песнь смерти:

Я снова вижу!
га! га!
О солнце, ты —

Моя любовь! огонь и бездна! кровь! кровь!
О дверь! о злато, злато! священный гнев!
Я снова вижу! о розовые леса, земной свет, что колеблет
лазурь холодную! Кусты! голубые папоротники!
И ты, огромный план пыланья,
Ты видишь: столбы тебе возносят в высь вековое
поклонение.
Ах жизнь! эта жизнь!
Влей терпкого вина в страданье, наполни грудь
сильным молоком!
Запах фиалок душу мою влечет к разложению.

Принцесса.
Значит ли это: умереть?

Король.
Отец!
Приди! Улыбка, храни меня!
Как виноградари к чанам
Выходят изо всех дверей дома точильного.
Так кровь моя изо всех ран, ликуя, течет тебе навстречу.
О Вакх, увенчанный густыми гроздьями,
Ты, грудь на грудь, с моей земною кровью мешаешься раба,
испей!
О лев, меня ты покрываешь и ноздри кладешь мне
на подбородок!
О… дорогой… пес!..

Возведенная на царство, принцесса принимает знаки своей власти, и эта насмешка судьбы как бы совсем вычеркивает «Золотую Голову», всю его жизнь, славу, смерть. Но маленькая раненая ручка, к сожалению, не может зажать скипетр! Офицер складывает руку принцессы, сгибая один за другим ее обесчещенные пальцы.

Поцеловав губы узурпатора, принцесса умирает. Занавес опускается над этой сценой точно пелена, замутившая все перед глазами.

Что сильное и широко задуманное произведение это навеяно греческими трагиками, Шекспиром, Уитменом, это скорее можно почувствовать, чем установить. Тут могучее личное своеобразие как бы опирается на отеческую руку учителей, делая свои первые шаги. Но чтобы опираться на тех, кто стоит на вершине, надо

самому быть великим.

В некоторых картинах ясно видно их происхождение. Но сколько других поражают дерзновением новой красоты!

О, золотистая Марна,
Ведь лодочник, плывя по тебе, думает,
Что скользит по берегам, домам и виноградникам.

Это, без сомнения, только пересказ латинского стиха Авсония, рисующего реку Мозель:

Зеркалом вод отражен, плывет виноградник.

Автор «Золотой Головы» любит погружаться в зрительные воспоминания. У него могучая зрительная память. Он читает мысли в движениях естества. «Люди, точно листья пышного мая, сближались в спокойных поцелуях». Вот женщина, плачущая над трупом:

Взгляните, как клонится она: что подсолнечник
отцветший,
Который к земле свой лик, полный семян, обратил.

И еще:

Печален час, как поцелуй двух женщин в трауре.

Вот картина прощания:

И очертанья той, что пела, цветы сбирая,
Так в сумерках глубоких стерлись,
Что видны только глаза да рот, который лиловым
кажется.

Небо, оставаясь на высоте, волнует наше воображение, как

Звездный садок прозрачный, туманная стрельба охоты.

Такова жизнь, видимая сквозь сеть образов, сама жизнь во всем ее внутреннем очаровании. В медленных строках поэта

природа трепещет и погружается в мечты, точно женщина, которую лодка уносит в сумрак вечера. Даже олицетворенные понятия, как живые существа, вздымают руки, и голубая кровь течет в их жилах. Вот «Победы, идущие по дороге, точно жницы с темными, как дубовая кора, щеками, под покрывалом, с бубнами у золотых бедер». Образы такой силы, точно они возникли во мраке взволнованного сознания, в рассеянных нервных узлах мыслящего тела:

Что буду делать с множеством своим,
Когда все тело покроется членами, как гора,
Что вырубкой щетинится?
Как плод один, соединили губы мы,
А косточка – то наши души.

Самые грубые проявления животной жизни приобретают у него благородное значение: люди, умирающие на поле битвы, «шевелятся, как креветки».

Трагедия, полная образов, трагедия, богатая мыслями. «У одинокого всегда есть товарищ: собственное слово». «Мужчина должен отдавать свою кровь, как женщина свое молоко». Эти образы, эти идеи, живые и великолепные создания, облеченные всем богатством

крови, волос, тела, движутся и расцветают среди роскошного леса сверхчеловеческих страданий.

Мы говорим только о «Золотой Голове». Однако, мои слова, перешагнув поставленную им границу, не достигают, быть может, той торжественной высоты, отражение которой хотелось бы дать в них. Мы вступили в обитель огромного гения, и шаги наши отдаются на плитах многократным эхо. Но обилие звуков может помешать нам расслышать то, о чем шепчутся тихие голоса за колоннами.

В наше время, когда литературные мнения подчиняются постыдному влиянию нескольких убогих умов, бесполезно говорить о таланте автора «Золотой Головы» иначе как в самых общих словах. Если мы скажем, что у него трагический дар и все властные достоинства великого драматического поэта, лишь немногие обернутся и посмотрят на нас без злой усмешки. Факир славы, предпочитающий лучше остаться неизвестным, чем быть непонятым, он укрылся в тайной могиле. Прекрасная поза убедительна. Пароль молчания соблюдался поэтом и его друзьями в течение семи лет, соблюдался с благоговением, поистине примерным. Но те, кого это молчание заставляло страдать, быть может, простят меня за то, что я его нарушил. Я не

хотел бы жить в такое время, когда одни только безнадежные посредственности вызывают похвалы. Не люблю я блуждать по берегу темного царства теней.

Когда я перечитал «Золотую Голову», она опьянила меня поэзией и искусством. Но, признаюсь, это слишком крепкое вино по теперешним временам. Хрупкие маленькие жилки начинают биться у глаз, веки закрываются, величественная картина жизни колеблется и исчезает на пороге сознания, истомленного долгим отсутствием мыслей. В «Золотой Голове» идеям придан драматический оттенок. Произведение это требует от читателя умственной работы. Между тем люди, как дети, хотели бы собирать цветочки на ровном лугу. Но надо быть безжалостным к беззаботной праздности. От автора «Золотой Головы» и «Города» мы требуем чего-то неведомого, созданного молчанием семи лет.

Рене Гиль

РЕНЕ ГИЛЬ – поэт философской мысли. Его философия жизнерадостна в духе пантеистического позитивизма: мир развивается от зародыша к полноте, от бессознательности к разуму, от инстинкта к закону, от права к обязанности – всегда к лучшему. Это теория бесконечного прогресса, притом окрашенная повышенной чувствительностью, трансформации явлений при помощи любви. Говоря короче, хотя и менее ясно, можно назвать ее мистическим позитивизмом.

Мистический позитивизм, в сущности, и есть настоящий позитивизм, позитивизм Конта и его самых верных учеников. В своих главных понятиях позитивизм воспринял современное признание философского реализма, но для его последователей слово это сохранило свой благоговейный, нежный, почти любовный смысл.

Несомненно, позитивизм есть вывернутое наизнанку христианство: то, что одно верование ставит в начале, другое полагает в конце. Был ли земной рай первой ступенью в жизни человечества или будет его последним этапом – вопрос чисто внешний. Люди непочтительные относят его к истории народных суеверий. Они указывают на то, что вера в изначальный земной рай существовала всегда и до сих пор распространена по всему земному шару. Затем они с неменьшим удовлетворением ссылаются на то, что вера в будущий земной рай, если откинуть милленаризм и некоторые другие утопии, появилась впервые в начале восемнадцатого века. Точные изыскания легко устанавливают дату, приблизительно совпадающую со временем фантастических писаний аббата Сен-Пьера, человека, одаренного

гением причудливых идей.

Поощряемая наблюдениями Дарвина и немецкой эволюционной философией, а также и могущественной иллюзией современного материального прогресса, идея будущего земного рая стала основой социализма. Теперь все европейские народы убеждены, что возможность полного социального благополучия получила научное обоснование.

Итак, на верхах жизни умы развитые верят в наступление века справедливости, доброты, любви, просвещения, а внизу простые души ждут счастья осязаемого, реального, телесного. Среды более благоприятной для поэта, избравшего темой своих песен грядущие радости, не было никогда. Если б Рене Гиль не извратил свой талант и свою лиру, он, обращаясь к толпе, находил бы слова для ее собственных мыслей, истолковывал бы ей собственные ее темные желания. Но язык Гиля делает эту задачу для него невозможной.

Раскроем главу под названием «Род искусства: словесная инструментовка» из его книги «Метода».

Известно явление окрашенных звуков. Заинтересованные сонетом Рембо, физиологи произвели опрос, и теперь доказано, что многие воспринимают слуховые впечатления одновременно и как звуки, и как краски. Эти двойные восприятия встречаются очень редко и в каждом данном случае имеют различные окраски.

«А – черное, Е – белое, И – красное, О – синее, У – зеленое».

Такое определение сейчас же вызовет возражение целого хора сочувствующих больных и изумление других, для которых звуки упорно остаются невидимыми. Не возражая против самого явления окрашенных звуков, все же можно, вдумавшись, понять соединение цвета и звука. Я лично спорил бы только против классификации Рембо, считая, например, «У – черным, О – желтым», и разошелся бы с Гилем, для которого «У – золотое, О – красное».

С другой стороны, Гиль хочет установить связь между согласными и звуками целого ряда оркестровых инструментов: *р*, в сочетании с красной буквой *о*, например, должно соответствовать саксофонам, всей «торжественной группе духовых инструментов Сакса», и идеям власти, славы и т. д. Та же буква *р*, соединенная с золотой буквой *у*, соответствует трубам, кларнетам, флейтам, пикколо, а также идеям нежности, смеха, любовного инстинкта и т. д.

Кроме внутреннего смысла, слова имеют еще иное значение – внешнее, менее определенное, зависящее от букв, которые их составляют. Отсюда является возможность или усилить мысль, выразив ее словами, буквами, с нею созвучными, или смягчить и

ослабить ее, вложив в нее противоположное значение, выбирая слова из неподходящей группы инструментов.

Все это чрезвычайно остроумно. Но если принцип словесной инструментовки можно объяснить и понять, его нельзя, однако, ни почувствовать, ни постичь в поэтическом произведении, как бы искренне не желал этого предупрежденный заранее читатель. Если я вижу *У* черным, *О* желтым, то весь цветовой оркестр Гиля будет играть фальшиво для моего зрительного воображения, и соединение *Р* и *О* будет звучать для меня не победной медью, а невинными переливами флейт:

> Il ne veut pas dormir, mon enfant…
> mon enfant
> ne veut dormir, et rit! et tend à la lumière
> le hasard agrippant et l'unité première
> de son geste ingénu qui ne se sait porteur
> des soirs d'Hérédités, – et tend à la lumière
> ronde du haut soleil son geste triomphant
> d'être du monde!..
>
> Не хочет спать, мое дитя, мое дитя,
> Смеется и не спит, протягивает к свету
> Наивный ручек жест, где первую примету
> Хватанья наобум, единства видим мы.
> Не знает предков он, протягивает к свету
> И к солнцу круглому движенье торжества,
> Что он рожден.

Эти простые и ясные стихи, по мнению Гиля, дают последовательность оттенков, начиная с тонов: голубого, белого, розового, алого, красного, синего. Меня останавливает слово «mon enfant»[205], так как инструментальная грамматика не упоминает о цвете носовых букв, хотя они, в сущности, являются гласными. Этим пяти оттенкам соответствуют скрипка, арфа и т. д. Слово «lumière»[206] довольно удачно передается цветом золотым в сочетании с белым и голубым.

Но я не хочу говорить о системе, в которую не верю, системе, оказавшейся столь опасной для единственного действительно уверовавшего в нее поэта – для самого Рене Гиля. К счастью, ценность его стихов не вполне уничтожена его инструментальными фантазиями. В тот день, когда автор «Dire du mieux»[207] забудет, что гласные имеют цвет, а согласные звучат как охотничий рог или скрипка, в тот день мы приобретем певца немного сурового, немного тяжелого, но способного создавать

широкие и глубокие лирические вещи, быть может, даже целые эпопеи.

Теперь же произведения Гиля могуче воспевают жизнь, землю, заводы, города, пашню, плодородие людей и полей. Временами он бывает намеренно непонятен. Его грубость подчас полна величия. Если сюжет его поэмы богат образами и мыслями, он комбинирует их вместе с лихорадочной поспешностью крестьянина, застигнутого грозой за собиранием сучьев, и бросает их нам еще полными благоухания породившей их земли. Такова третья книга «Voeu de Vivre»[208], живая картина природы – в поту и в экстазе творчества.

Земля!
Земля, в поту, в загаре.
И запах, острый запах навоза,
Жирной земли и болотного ила,
Что в шерсти своей уносит телка,
Стремясь к самцу, а тот мычит,
Привязанный к глухим воротам, рыжий.

Точно широкий мазок кисти, брошенный в неистовом вдохновении и придавленный ножом к полотну, вместо палитры. Смерть старой крестьянки под звуки пыхтения молотилки составляет прекрасную страницу. И с какою строгой простотой рассказана жизнь матери семейства:

Вы, прочие! она была сильна,
Умела охранять порог она
И от несчастья, и от чужака; работы,
Как мужики, справляла без заботы.
И женские родильные работы
Она, как все, справляла без заботы.
Всех сыновей, что от нее родились,
Грудей ее питало молоко
И кровь давала чрева своего,
Где вены толстые, как у животных, бились.

В этой поэме полей встречается несколько красивых песен. Приводим одну в доказательство того, что Рене Гиль не всегда глухо отбивает молотом хриплые вздохи стихов:

Я так полночью запоздал,
Что звезды в небе побледнели.

Ах слишком поздно, еле-еле,
Моей тоски стал розан ал.
Зачем, когда мы в полночь млели,
Твой смертный час не наставал?

Не хочет плач мой услыхать,
Что ночью темной раздается,
Злой соловей все не уймется.
Зачем бы мной ему не стать
И – клятвы милой улетели —
На вязе там не умирать?

Я так полночью запоздал,
Что звезды в небе побледнели.
Вы, матушка, все ей скажите
Что птица любит в вешний цвет,
Мою ж любовь и двадцать лет
В одну могилу положите.

Достигнув той части своего произведения, которую он назвал «Альтруистический Порядок», Рене Гиль углубляется в темные извивы опасного дидактизма: он посвящает нас в тайны образования первичных клеток, изначальных матерей жалкого человечества, которое поэт хотел бы обновить и нравственно очистить. Получается маленький трактат по биологической химии или, быть может, по элементарной гистологии. Понять его довольно трудно, да это было бы и бесполезно, так как по всем подобным вопросам у нас имеется обильная научная литература. Нельзя считать достоверным, что «в лучшем будущем» нас ожидает истинное знание – его возрастающая сложность грозит превратить науку в груду ничем между собой не связанных понятий. Время синтеза прошло. Ныне с пафосом провозглашаются новые теории жизни. Они годятся на несколько месяцев, потому что заставляют людей думать, – но ни одна из них не дала еще первой буквы, первого слога того слова, которое должно быть, наконец, произнесено. Научный авторитет Гиля отжил свой век, а некоторые из его учителей, Ферьер, Летурно, никогда и не были авторитетами. Но мы говорим о поэзии и, не отрицая возможности воспевать фосфор наравне с богами, относимся с полным равнодушием к тому, знаком ли взявшийся за эту задачу художник с последними лабораторными работами по биологии и экспериментальной психологии. От него мы ждем только отражения красоты, жизни, любви, ждем, чтобы он

сравнялся с Ламартином или Верленом. Но стремясь все постичь, Гиль сам становится мало понятным для других, и своеобразие его стиха угасает на пороге нашего сознания, точно фонарь, зажженный потерпевшим кораблекрушение путником на верхушке подводного рифа. Поэт надменно погружается в туман и неясные отблески своего гордого ума, и ночь оглашается страшными криками. Под луной, прикрытой дымком, раздаются слова, неведомые человеческому языку, не вызывающие в нас никаких ответных представлений. При упорном желании можно, конечно, понять фразы Гиля, как можно понять какую-нибудь резкую, полную диссонансов симфонию. Сквозь хаос выдуманных выражений и нагромождения слов, не подчиненных никакому синтаксису, мы угадываем серьезную мысль. Гиль сохраняет полную ясность в парадоксе, и на волнах бурлящего потока слов мы часто видим настоящие цветы и травы, создание искренней авторской убежденности. Я уже приводил несколько прекрасных отрывков, – их много в десяти томиках, которые поэт предоставил усилиям нашей мысли. Вот, например, такие стихи:

IX

> Колеблющаяся частичка себя находит уверенной и сложной во влажном мраке яичника и тяжких детородных членах; и пыльник и женская плена в одной и той же водоросли, – двух полюсов плотское притяженье.

Или:

X

> Удивленных и расслабленных от возвратного удара молнии, что потрясает все наши чувства, наше теперешнее разложенье, наши составы, – соединить в горении с их фосфором живым, кипучим пеплом.

Эти строки написаны неизвестно на каком языке, и никакая музыка слов не смягчает уродства бессвязных выражений. Знаю, что кое-где замысел автора серьезен, что надо отрешиться от мысли о безумии или намеренном желании обмануть. Но если Гиль спросит свою совесть, он сам поймет явную правоту тех, кто преследует его насмешками.

Последний том «Альтруистического Порядка» (и отчасти «Творения») написан гораздо лучше: чувствуется несомненное стремление, сознательное или, быть может, невольное, писать яснее. Отдельные выражения, чрезмерно жеманные, все же любопытны: например, в отрывке, представляющем некоторый технический интерес, где ребенку разъясняют, что слова определяют вещи лишь поверхностно, внешним образом, не по существу:

> Слова ничего не говорят о сущности и мере, и потому внутри тех роз, что приблизительно зовутся розы, вещей природа пребывает девственной от твоих пальцев и суетного рассудка.

Таков же весь мотив роз, их призывы, такова страница Амфоры.

> И долго благостные грезят девы, которых древний полдень возлюбил.

Последний том показывает, какую поэму мог бы создать Рене Гиль, если бы он сбросил добровольно надетую броню, сковывающую его талант. Искусство подвластно бессознательному, тому темному, великолепному инстинкту, который рождает грезы в уме некоторых избранников. Заурядный, активный и наглядный рассудок должен играть в искусстве только роль скромного и осторожного советчика. Если он хочет властвовать и направлять, произведение искажается, гибнет, разбивается, как под ударами неуклюжего молота. Иначе говоря, гений рождает произведение, талант исправляет и заканчивает его. У Рене Гиля непроизвольная стихия творчества была порабощена волей.

Пусть же он избавится от своего метода и, главное, от опасной инструментовки. Отдавшись во власть своих природных сил, он услышит и нас заставит услышать

> превращенье
> Людского голоса в речь тростника.

Андре Фонтена

Есть люди, у которых ум полон желаний. Высшее их наслаждение – впитывать краски и образы. Лихорадка мысли возбуждает деятельность их мозга. Перед ними дилемма: или постоянно воплощать себя в чем-нибудь, или умереть. Другие же, после короткого периода творчества, погружаются в какой-то сон. Воображение их работает очень медленно, и нужны годы, чтобы оно, как мука на мельнице, полилось у них дождем. И тут все дело в характере жерновов, а не в качестве их. Альфред де Виньи был одним из самых крупных, но и самых медлительных поэтов нашего века.

Если говорить о явлениях, проходивших перед нашими глазами, – с какой величавой осторожностью Леон Диер усыпал путь свой цветами благородными и печальными! Малой производительности некоторых поэтов удивляться не следует. Причину отыскать не трудно: это или презрение, или пресыщение, или сомнение, или, наконец, желание покоя.

Андре Фонтена не кажется поэтом бурных и часто рождающихся чувств. В нем тишина защищенных от ветра озер и непричастных ни к каким трагедиям дворцов. Жизнь для него лишь предлог отдаться мечте, прислушаться к звукам редкой музыки, следить полуоткрытым, утомленным взглядом за тихими видениями дальних горизонтов. Но утомляясь скоро, он отворачивается от них со смиренным чувством, не лишенным некоторой горечи.

Я усталый рыцарь, и надежда не искушает более меня.

Все же было бы неправильно приписывать ему чувства разочарованного всадника, чьи вздохи звучат отчаянием:

> В тоскующей душе возможно ль повстречать
> Желанье пожелать, мечтанье помечтать?

При таком душевном состоянии заниматься поэзией невозможно. Между тем Андре Фонтена писал стихи и притом прекрасные. Значит, были в нем какие-то чувствительные нервы и артерии, способные вздуться желанием, гневом или любовью. Это подтверждает грустная нежность поэмы «Les Vergers Illusoires»[209]:

> Вхожу в фруктовый сад, далеко от аллей,
> Ведущих к призрачным, мечтательным бассейнам,
> Вхожу полянкою при ветре тиховейном,
> А куст азалии мне пахнет все сильней.

Радостей, которых поэт не нашел во внешнем мире, он уверенно просит у церкви, чья открытая дверь давно ожидала искателя приключений. Такова тема «Enfant prodigue»[210]. Тут поэт с чувством некоторого самодовольства окончательно погружается в столь для него отрадный покой.

Стихи Фонтена, наверное, создавались среди полного одиночества в пустыне. Они отработаны с необыкновенной методичностью, точно вычеканены из бронзы, которую очистили от всего случайного, наносного. Профиль их необычайно чист. Линии точны, внешность гармонична, очертания открыты. В них чувствуется что-то солидное, серьезное, устойчивое. Если в его поэмах, при отшлифованном стихе, почти всегда мало фантазии, мало неожиданного, то зато сколько в них убежденности, благородства, законченности, силы. Даже отдаваясь фантазии, Фонтена сохраняет при этом ясность зрения, точность восприятия. Сны его, как у Расина, полны логики и ясновидения. Отчетливые сплетения чувств и образов проходят перед глазами, полные высочайшей согласованности.

> Величавые корабли качаются на длинных канатах…

В чудесном и мудром произведении отразилась красота и холод римского сада. Чтобы почувствовать разницу между поэтом мысли и поэтом порыва, надо сравнить эту поэму с «Bateau ivre»

Рембо. Тут характерные черты каждого из них выступают с полною отчетливостью.

> По месяцам, как скот, исполненный тревоги,
> Носился с бурей я, что осаждает риф,
> Не думал, что Марий блистательные ноги
> Могли бы зыби вод коснуться, усмирив.
> Достиг я, знаете ль? неведомой Флориды;
> Цветы там смешаны со взглядами пантер,
> С людскою кожею, а радуги – Ириды
> Натянуты уздой заоблачных химер.

И затем:

> Глаза наши хотят ослепительных миражей и, усталые от жизни и ее однообразных равнин, хотят потеряться в бесконечных холмах светил блестящих: стройные леса и торжественное золото осени окаймляют пруды задумчивые и усыпленные под вечер смутными и разлитыми поцелуями аргемонов.

Тут отразились два темперамента: у одного – случайность ощущений, образы, в резких контурах выхваченные из окружающего мира, травы, смешанные с цветами, кипящая жизнь улья под лучом солнца, прорвавшегося между двух туч. У другого – чувство, сдавленное рассудком, рождающее спокойные и разумные картины, комбинация слов, правдивых и ясных, воображение логичное, мудрое и спокойное. Есть какое-то безрассудство в нелепом, но ошеломляющем и увлекательном образе: «скот, исполненный тревоги», и слишком осторожно слово «аргемоны». Предполагается, что если мы случайно узнаем в этом растении туманный колючий мак, мы охотно примем усыпляющую нежность его поцелуев.

Как все поэты, твердо владеющие техникой и уверенные, что от избытка волнения у них не задрожит рука, Фонтена проявляет в стихах своих необычайную виртуозность. Он не злоупотребляет своим искусством смешивать звуки и образы, быть может, просто из чувства пренебрежения. Но он мог бы создавать поэмы законченные, сложные и безотрадные. Вот страница, которая могла бы стать сикстиной, если б этого пожелал поэт. Тогда Банвиль привел бы ее среди других примеров образцового искусства. Она кажется цветком, как бы упредившим цветение будущих времен.

При входе гротов каменных, спокойных,
Что фукусом златым и мхом подводным
Покрыты, медленно дрожат, где волны,
Вдруг зацвели роскошеством подводным,
Цветы, что чаши, шпажников спокойных.
И тайна, где умрут с роптаньем волны,
Дарит ласканье отсветов спокойных,
И розовый коралл кустом подводным
Протягивает цвет цветов спокойных,
Что отражают стихнувшие волны.
И вот ты садом заперта подводным, —
Ночную песнь поют далеко волны —
Царица взглядов и лучей спокойных,
Подобных шпажникам, что высят в волны
Слезницы нежные цветов подводных.

По силе это, без сомнения, лучше того, что исходило от целого ряда отдельных поэтов: на арене искусства каждый имеет свое место и свою задачу.

В томике Фонтена я нашел следы удачной аллитерации и повторений. Он пока очень умеренно пользуется этими приемами, иногда необходимыми, потому что внутреннее созвучие слогов значительно усиливает иногда выразительность ритма. Он наиболее применим в двенадцатистопном стихе, когда отсутствие окончаний мешает полной звучности рифм:

Роговой рог рокочет в глуби чащи.

Это очень красиво. И еще:

Как веночком – розмарином
Вьется танец, слышен смех;
Пары с песней, такт утех
Вьют извивом по равнинам.

Это звучит немного вычурно:

Лазурь зеленая в опалы впала.
……
Мы следом шли за палевым опалом.

А вот что звучит совсем неудачно:

Le givre: vivre libre en l'ire de l'hiver.

Подобной игре мы предпочитаем медленную, как переливы шелка, смену прозрачных картин, которые носятся и сверкают в «Eau du fleuve»[211]:

Кто не видал во сне глубоком
Как медлят, тают одиноко
И бьются, что извив косы,
Убором ценным утомленной,
Волны печальные власы?

Разве не прекрасен и чист последний стих в своей трагической простоте?

Написанная свободным размером, заключительная часть книги самая своеобразная и приятная. Тут Андре Фонтена следует техническим приемам Вьеле-Гриффена, но не является его подражателем. Влияние вполне допустимое и чисто внешнее. В «Les Estuaires d'ombre»[212] Фонтена очень точно отразил Малларме, но в «Eau du fleuve» он по-своему перерабатывает внушенную ему манеру стихосложения. Свободному стиху он придает аллюр, подобающий стиху александрийскому. Он делает его неторопливым, спокойным, немного торжественным, серьезным, слегка суровым:

Спадает жар, длиннеют волны,
О сны, вы прелестию новой
И миром полны!
А на траве, в тени ольховой
Спят рыболовы;
Вода уснувшая едва колышет челны,
Не пробегает ветерок в ветвях,
Почти не светит солнце в небесах,
И все – спокойно.

Так сам поэт красиво передал впечатление, оставляемое его поэзией: это – спокойная, величавая и тихая бухта, в вечерней тишине покоящаяся среди камыша, кувшинчиков и тростника.

Жан Риктус

Когда Габриель Рандон лепил «La Dame de Proue»[213], женскую фигуру на носу корабля, отправлявшегося в первое плавание, никто не предвидел в нем нового Брюана, который бросит смятенной толпе насмешливые и дерзкие слова воровского жаргона, создавшие Жану Риктусу своеобразную репутацию поэта улицы и балаганного декламатора. Бывают внезапные склонности и неожиданные перемены пути. Габриель Рандон явился проповедником литературного анархизма в то время, когда будущие академики изящно саркастическими фразами разрушали (впрочем лишь слегка) строй современного общества. Мне кажется, ему принадлежит знаменитый парадокс: «нет невинных» – страшные слова, достойные библейского пророка. Это суровое изречение ставило нас ниже проклятого города, откуда должен был бежать Лот, правда, для того лишь, чтобы подать дурной пример будущим поколениям. Поэты, занявшись собственным делом, вернулись, наконец, к источнику Иппокрены и заметили исчезновение того, кто с восхитительной тщательностью ваял деву корабля, отплывавшего к пределам Атлантиды. Вскоре после этого мы узнали о появлении Жана Риктуса и его «Soliloques du Pauvre»[214].

С Монмартра доносился гул: в толпе шутников и рассказчиков занятных приключений появилось что-то новое. В первый раз под чьим-то импульсом бедняк изливает свою душу с своеобразной и капризной непринужденностью. Перед нами парижский гранильщик мостовых, оборванец, в котором сохранились еще черты богемы, бродяга, не потерявший

окончательно присущей ему сентиментальности, гуляка, в котором есть что-то от поэта. Это – несчастное существо, способное еще смеяться, это – павший человек, чей гнев изливается в распущенно шутовских проклятьях, чья ненависть исчезает, если

Надежда, как в хлеву соломина, блестит.

чья горечь есть лишь застарелое жадное желание жить, встречающее вечное сопротивление в себялюбии счастливцев.

Этому типу нельзя отказать в братских симпатиях. В минуту отчаяния он, может быть, подложит бомбу, но за чертою города он не пустит кровь прохожему. Между этим бедняком и образчиком низменной породы, который воспевал Брюан, лежит целая пропасть, отделяющая человека от животного, искусство от дебоша.

Бедняк Жана Риктуса, несомненно, склонен к анархизму. Лишенный всех земных радостей, он равнодушно относится к великим принципам. Социалист в хорошем пальто и республиканец в рединготе внушают ему одинаковое презрение. Несчастные люди, соблазняемые жирными политиканами и без смеха слушающие постыдные обещания будущего призрачного счастья, ему совершенно непонятны. Нет, он не глуп. Он думает о сегодняшнем дне, а не о завтрашнем, о самом себе, о своем голоде и холоде, а не о неведомом потомстве, находящимся в тощем чреве пролетариата:

Ах, все мы малые ребята,
Разбиты на ноги, как клячи,
Мы дурачки, мы марьонетки,
Едим в обед одни объедки.

Очень интересна эта капризно неправильная по форме песня «Farandole des Pauv's'tits Fan-fans»[215].

В первом стихотворении этого тома – «Зима» – особенно живо выражено презрение бедняка ко всем ремесленникам политики и благотворительности, к равнодушным плакальщицам, живущим за счет нищеты, которая внимает их словам и готова их оплатить, к тем, кто имеет доход со слез голодающих, ко всем лицемерам, избравшим выгодное ремесло «жалеть неимущих», предаваясь пирам. В себялюбивом и огрубевшем обществе нет более прибыльной торговли, чем торговля милосердием, – торг бедняками требует меньше затрат и подвержен меньшим

опасностям, чем торг неграми. Он только приятен. Жан Риктус довольно насмешливо говорит об этом в следующих словах:

Во Франции кому не лень,
Тот бедняками только занят,
И дзим, и бум! Так целый день
На тощем брюхе барабанят.
Нельзя нам быть без нищеты.
На бедняков пошла тут ловля!
Ведь коль не стало б бедноты,
Так прогорела бы торговля.

Самая интересная, своеобразная и наиболее популярная поэма из «Soliloques» – это – «Le Revenant»[216]. Содержание ее известно. Бедняк, пробираясь поздно ночью, вспоминает то, что когда-то ему рассказывали о Боге, Который стал человеком, жил нищим среди нищих и за благость и божественную смелость своих слов был казнен. Он пришел спасти мир, но злоба мира оказалась сильнее Его слова, сильнее Его смерти, сильнее Его воскресения. Но если люди через двадцать веков после Его пришествия так же жестоки, как при первом Его явлении на землю, то, быть может, пробил час нового Его воплощения, и он сойдет в образе парижского нищего, как некогда предстал в образе галилейского бедняка? И он, действительно, сходит. Вот он:

Дай посмотрю… О как ты бел!
Как бледен ты и как печален!
. . . . . .
О как ты бледен, как ты бел!
Молчишь? дрожишь? стучишь зубами?
Ведь ты не ел? да, ты не спал,
Друзей, старик, не отыскал?
Велишь, чтоб на скамейку сел,
Или побродишь вместе с нами?
О, как ты бледен, как ты бел!
Как с того света к нам слетел!

Бедняк продолжает рисовать Христа несчастных, черта за чертою похожего на него самого. Мысль незаурядная, и я не удивляюсь, что отрывок этот, в который поэт вложил все волнение своей души, всю ее силу, производит захватывающее впечатление.

Рассказав затем Христу, во что выродилась Его религия благодаря низости священников и подлости верующих, Жан Риктус (Бедняк) вспоминает о своем даре лирического поэта. Прекрасная строфа казалась бы еще лучше, если бы стиль ее отличался чистотой.

Ты искрен был по крайней мере,
Всегда ты шел, всегда ты шел.
Любовной горечью горя,
Переходил пешком моря, —
Голгофы ты достигнул в вере.

Заканчивается она жестокими упреками, не лишенными величия:

Лети, объятия раскрой,
Навек себя в лазури скрой!
Ты, знамя верных поражений,
Ты, альбатрос больших крушений,
Ты, буревестник страшных бед!

Идея самоумаления смущает Бедняка. Он смешивает ее, подобно другим, с буддийским неделанием. Но в наше время, когда смешивают все, когда мозг, способный соединять и разъединять идеи по законам логики, кажется чудесным явлением природы, это не имеет никакого значения. Но идем вперед. В конце Бедняк видит, что обращался к собственному жалкому отражению в витрине виноторговца. Заключение третьей части довольно грубо, но выдержано в тоне той свободной искренности, которая, вообще, оживляет эти «Soliloques». «Ты, повергнувший ниц людей, поставь их снова на ноги!»

Разбудить в сердцах людей
Бога, спящего спокойно.

В конце книги, названной «Déception»[217], есть особенно интересный отрывок, заставляющий думать, что возвышенная поэзия не исключает подчас грубоватого стиля, усвоенного Жаном Риктусом у народа. Тут говорится о Смерти:

Господень гром, черница – мать,
Безгрудая, без угрызений,

Жестока сердцу, грозна лени,
Безглазая, без сожалений,
Надежде сломишь ты колени,
Красавицам несдобровать.
Вы знаете черницу – мать,
Что на щепы разит поленья?
И в гущу дерзких возмущений
Летит коса ее велений,
Что всех заставит замолчать.

Сокращения и искажения слов не могли совсем испортить этих двух строф, но много выиграли бы, если бы были написаны серьезно. Трудно, действительно, примириться с простонародною речью, с уличным жаргоном, с орфографическими ошибками, с фразами, оборванными на полуслове, – со всем тем, что, изменяя строй и форму изложения, непременно нарушает его красоту. Это только игра. Но искусство не игра. Оно строго даже тогда, когда смеется, когда пляшет. Надо понять, что в искусстве все, что не необходимо, то бесполезно, а все, что бесполезно, то скверно. «Монологи Бедняка» требовали жаргона, всем понятного и находящегося как бы на грани языка обыкновенного. Зачем же, спрашивается, делать чтение их затруднительным для людей, не знакомых с языком, который как будто на то и рассчитан, чтобы никто не понял его? Трудно владеть жаргоном. Несмотря на все богатство своих слов, Жан Риктус едва лавирует среди подводных камней этого языка. Многие слова, которыми он пользуется, быть может, вышли уже из употребления, ибо уличный жаргон, при внутреннем своем постоянстве, меняется так быстро, что на протяжении одного года самые употребительные вещи получают новые наименования. Прежде великое для воров и других людей понятие – деньги – очень недолго выступало в одном и том же жаргонном облачении. Постоянно меняясь, оно ускользало от понимания непосвященных. Как только воровское наименование денег становилось известным публике, воры выдумывали новое. Кажется, что нет более жаргона или особого языка для воров: область его очень расширилась, он проник в мастерскую художника и даже на заводы. Но от этого он не потерял своей таинственности.

Все это не мешает мне признать очень своеобразный талант Жана Риктуса. Он создал свой жанр и свой тип. Он хотел возвысить до литературности речь простого народа и достиг этого в пределах возможного. Мы готовы, поэтому, сделать для него, только для него одного, некоторые уступки, готовы даже

изменить той строгости, без которой французский язык, и без того достаточно униженный, стал бы слугой фокусников и шутов.

Анри Батай

Исповедь составляет одну из духовных потребностей человека. И при некотором умственном развитии, чувствительности и наклонности к игре мысли, человек облекает свою исповедь в ритмическую форму: таково происхождение поэзии интимной и личной. Среди наиболее известных поэм древности встречаются элегические выражения признанья и отчаяния, как ода Сафо или найденная на папирусе изумительная «Песнь отверженной сестры», написанная иероглифами. Исповедь Катулла имела совершенно непринужденный характер, и жизнь его чувств полностью выступает в его поэмах, чем-то напоминающих Верлена. Средневековые манускрипты полны стихотворных исповедей, то грустных и звучащих осуждением, если это произведения монахов или кающихся клириков, то бесстыдных в духе Горация и Авсония, если их авторы странствующие голиарды, воспевающие свои любовные приключения и пирушки. Во французской поэзии наиболее живучими и популярными оказываются произведения, в которых представлены смятенные души с их жаждой жизни, доходящей до болезненности. Таковы Рютбеф, Вийон, Ронсар и Теофил. Таковы Виньи, Ламартин, Бодлер и Верлен. Таковы сотни других поэтов. Даже самый неискусный между ними в раскрытии своего сердца еще волнует нас до сих пор – из-под камня старой могилы, из-под праха веков.

За последнее время стали несколько злоупотреблять поэзией личных настроений. Бесчисленное множество поэтов, одержимых болезненной и претенциозной подражательностью, принялись печатать в огромном множестве свои признания, представляющие лишь имитацию прославленных исповедей былых времен:

подражательные искусства не составляют ли, в конце концов, истинную славу наших дней? Но среди этих исповедей мало найдется таких, которые не нагоняли бы скуку повторением того, что уже сказано другими. Редко можно встретить человека с оригинально извращенными инстинктами, с целомудрием, отличающимся новизной. Нового, нового, всегда нового: таков основной принцип современного искусства. Этому принципу Анри Батай следует с изящной простотой – и это подобает ему вполне.

Прежде всего Анри Батай раскрыл перед нами целый ряд впечатлений мимолетных и нежных, целый ряд вещей таинственных и неопределенных. Что-то болезненное мелькает перед глазами. Безмолвно проходят женщины, благоухая нежностью. Маленькие девочки, мудрые и печальные. Дети, хрупкие и пугливые. Поэт вновь стал ребенком. Он рассказывает нам сказки о феях, поет колыбельную песню. Но метаморфоза эта и возбуждает наш особенный интерес. Видя, как юноша переживает свое детство, мы постигаем, как затем, возмужав, он будет переживать свою юность. Всегда найдется какая-нибудь голубая птица, которая улетела и уже не вернется никогда. Прошедшее кажется потерянным раем. В двадцать лет Анри Батай предается еще мечтам:

Птица, птица голубая,
Дай мне знак, – меня узнали?
Ночью стала ты другая,
Словно лебедь белой стала.

Птица, птица голубая,
А служанку ты узнала,
Что по ранним по утрам
Открывала ставни рам
У старинного у зала?
Пела в иве, прилетая,
Птица, птица голубая.

Птица, птица голубая,
Ведь служанки уж не стало,
Не откроет по утрам
Больше ставен старых рам.
Прилетишь ли в пору мая,
Птица, птица голубая?

Всегда будут вспоминаться деревни, которые мы видели в

лучах заката и которых нельзя забыть. Как хотелось бы туда вернуться! О, вернуться на одно мгновение, вернуться к прошлому, вновь пережить вечер отрочества, вечер юности, вечер любви:

Так дивны вечера, когда деревня дремлет:
Уж скрылись голуби на голубятню спать,
Стихает все и еле звону внемлет,
И ласточкам вверху недолго уж летать,
И вот зажглись огни, зажглись огни для бденья,
Монахинь старых робкие огни,
Проходят люди с фонарями в отдаленьи,
Дорога там едва сереется в тени.

От всех этих видений поэт отрывается с грустной решимостью:

О детство милое, прощай! жить начинаю!
Мы встретимся опять, окончив страшный путь,
Когда и души я, и книги прочитаю,
Захлопну их и сяду отдохнуть.
Быть может, ничего сказать нам не найдется,
Старушкою тогда, о детство, будешь ты,
Что песен не поет и редко улыбнется.

До самой смерти каждый из последовательно сменяющихся возрастов будет казаться нам прекрасной и нежной незнакомкой, которая медленно удаляется и исчезает в тени большой аллеи, где воспоминания наши превратились в деревья, грезящие и безмолвные.

В этой книге детства заключена целая философия жизни: меланхолическое сожаление о прошлом, гордая боязнь будущего. Более поздние, еще не собранные поэмы Батая не противоречат этому впечатлению: он остается в них мечтателем, взволнованно печальным, страстно нежным и кротким, изощренным в искусстве вспоминать, чувствовать, страдать. Но коснувшись двух его драм, «Прокаженная» и «Твоя кровь», признаем ли мы вместе с автором, что здесь перевоплощены в действие те самые ощущения и мысли, какие параллельно он выражает в своих поэмах? Поэмы и трагедии рождены в том же лесу, где растут калина и ясень – вот все, что можно утверждать с уверенностью. На той же почве, под тем же ветром и дождем. Но разница, о которой я уже говорил, тут очень существенна: эти две драмы, похожие на два

прекрасных дерева, превратились в настоящие трагедии.

«Прокаженная» представляет собою естественное развитие народной песни. Все, что содержится в ней, выступает здесь с логическою последовательностью, без всякого усилия. Точно она родилась такой в воздухе, в готовом виде, вечером, на устах поэта, возле кладбища и церкви какой-нибудь деревушки в Бретани, среди горького запаха смятого терновника, под грустный звон колоколов, в изумленных взглядах девушек в белых чепчиках. В трагедии ритм является носителем идеи, а в пляске деревянных башмаков скорбная мысль рождается тогда, когда он умолкает. Тут чувствуется гениальность. Третий акт становится изумительным с того момента, когда, узнав свою болезнь и свою судьбу, прокаженный ждет у отцовского дома погребальную процессию, которая должна отвезти его в дом мертвых. И под конец, мы наслаждаемся произведением, в высшей степени оригинальным и законченно гармоничным.

Стих поэмы очень простой, очень гибкий, неравной длины и дивно ритмичный. Это вольный стих во всей его безыскусственной и лирической свободе:

Я знаю, когда меня отравили!
Когда я пил вино из одного стакана
С девушкой любимой.
. . . . . .
На столе была белая скатерть,
Желтое масло в чашке,
А в руках она держала стакан вина,
Что женщинам любо.
. . . . . .
И не с чего ей было иметь на меня сердце.
Что ж? я только бедный мызник,
Сын Мателена и Мари Кантек,
Три года в училище пробыл,
Больше ходить туда не буду,
Скоро далеко уйду я,
Скоро умру я,
И в чистилище попаду, —
А мельница моя все будет вертеться
Дига – дига – ди.
Да, мельница все будет вертеться,
Дига – дига – ди!

«Твоя кровь» написана прозой, тоже очень простой и как будто даже прозрачной. Я не особенно люблю эту слишком

медицинскую историю переливания крови, но, примирившись с темой, мы увидим настоящую современную драму, смелую и правдивую. Странный оттенок придает этой трагедии некоторый мистицизм плоти. Утонченность телесная тут заменяет утонченность нравственную: перед нами настоящее одушевление материального мира. Вот отрывок из роли Даниэля (молодого человека, которому Марта дала свою кровь). Это немного объяснит сущность драмы:

«Ты не можешь видеть, как она течет в моих жилах… Но это так необыкновенно ощущать ее в своем теле… так странно… так нелепо и так сладко… Я рассматриваю свои руки, как будто вижу их в первый раз… Не знаю, что за свежая теплота течет в них… И, созерцая эту прозрачную сеть жил, я чувствую себя родником, бегущим из твоего сердца. Какая-то новая нежность, точно весна, течет во мне. Прошу тебя, положи свою руку на мою… она принадлежит тебе, я стал теперь почти тобою. Хочу, чтобы бы почувствовала, как перелилась в меня твоя кровь. Хочу, чтобы ты услышала во мне бессознательное биение твоей жизни… Ах, пусть моя радость не кажется тебе детскою… Умоляю… Твоя жизнь! Подумай: жизнь твоего тела, если не твоей души!.. Эта кровь приносит мне частицу твоей вечности… да, твоего прошлого, твоего настоящего, твоего будущего. Она точно течет ко мне из глубины твоего далекого и таинственного детства…»

Тут нет, быть может, ни единой метафоры, какой мы не встречали бы в обычных излияниях влюбленных. Все же кажется, что читаешь эти излияния впервые: они кажутся тут в первый раз правдивыми. Стиль драмы не всегда отличается особенной чистотой. Довольно часто под предлогом театральности он принимает слишком разговорный характер. Но предлог этот недостаточно обоснован.

Обе трагедии объединены мыслью, что кровь женщины, чистая или нечистая, ее ненависть или любовь, составляют проклятье для мужчины. Любовь – отравленная радость. Судьба желает, чтобы высшее благо было для человека источником жестоких мук, чтобы из того же потока, который несет ему жизнь, он пил страдание и смерть.

По крайней мере, таково впечатление, вынесенное мною из чтения этой драмы. Но, как говорит Батай в своем предисловии, «чем более она кажется простой и лишенной возвышенного значения, тем вернее достигнута настоящая цель ее». Произведение искусства, – картина, статуя, поэма, роман или драма, – никогда не должно иметь слишком определенного значения, не должно доказывать ту или иную моральную или психологическую истину, не должно быть наставлением, не

должно проводить известную теоретическую мысль. «Гамлета» надо сопоставлять с «Полиевктом».

При мудрой неопределенности своих идей Анри Батай никогда не соблазнится никаким апостольством. Вкус к красоте не позволяет ему дышать спертой и нездоровой атмосферой определенных формул. Его призванье чувствовать жизнь, чувствовать ее смутно, а не смотреть на нее сквозь призму понятий. Но это и есть условие творчества. Все великие и естественные деяния человека управляются бессознательным инстинктом, подвластны ему.

Ефраим Микаэль

От него дошли до нас лишь очень немногие страницы, произведение нескольких лет творчества. Умер он в таком возрасте, когда многие великие гении еще дремали, как неведомое благоухание в закрытой чашечке цветка, и, поэтому, Микаэля следовало бы не разбирать, а только любить. Он был обаятелен, хотя слишком горд, приятен, но печален и задумчив, нежен, несмотря на то, что ему причиняли страдания жизнь, назойливые люди и завистники его славы, – ранней, как и его талант. Уже когда Микаэлю было восемнадцать лет, в нем чувствовалась оригинальность. В парнасский стих, не лишая его, как Коппе, стройности, он вводил грустное изящество, еще новое для того времени, особенно по контрасту чистоты версификации с искренностью чувства. Бесстрастно красивая женщина страдает молча, без жестов, без всякой выставки, без слез: скорбь ее смягчена радостным сознанием своей красоты.

В «Dame en deuil»[218] есть несомненно доля личной психологии Микаэля. Гордыня сплелась у него с тоскою.

> Уйди, хочу я быть вдовою молчаливой
> Моих прошедших снов, что сам я погубил.

Можно сказать, что у него нет поэмы, где жалоба гордости и тоски не повторялась бы. Это не тоска жизни: он жил слишком мало. Это не тоска по жизни: он не имел еще времени заметить, что жизнь дает меньше, чем обещает. Это скорбь болезненная и непреодолимая, скорбь обреченных, которые смутно чувствуют, как волны смерти, ледяная стихия могучего потока, начинают заливать все их тело. Тут гордость, не желающая признать свои

предчувствия и подыскивающая пустые причины для объяснения грусти, невыносимой для души. Но не следует преувеличивать влияние слабого здоровья на стремления и склонности ума. Мы не знаем ничего определенного и поучительного о том, как складывается индивидуальность человека. Каждый новый человек это новая тайна. Законы ботаники не применимы к росту человеческой личности. На той ступени эволюции, какой достигли люди в настоящее время, каждый новый человек представляется неисследованной и не поддающейся исследованию страной, потому что сам человек, со всеми своими мыслями и движениями, в собственном своем сознании, является лишь простым фрагментом внешнего мира.

Вот каким рисуется нам Микаэль: нежным и гордым, полным грустной тоски:

Но небо серое полно печальной ласки,
Безмерно сладостной скучающим сердцам.
. . . . . .
О, скука, скорбный ритм давно забытой флейты!
О милая, душа моя темна, как небо,
Как небо осенью без звезд и без луны.
. . . . . .
Тону в великой я и безнадежной лени…
. . . . . .
Пускай твой слух вдали зазывный крик почует,
Не знай ты по ночам призыва страстных рук,
Лобзанье ведь ничье, душа, не расколдует
Очарования твоих тончайших скук.
. . . . . .
Когда осенний ветр оплакивает ивы,
Не знаю жалости к прошедшему теплу,
Но ужас, что придут опять весны разливы.

Приводим целиком весь «Crépuscule pluvieux»[219]. Тоска, мистическая тоска никогда, быть может, не выражалась с таким красноречием, с такою ясностью.

Печаль ко мне сошла, как осенью туманы,
Что вечер каждую минуту все густит.
Тоска тяжелая таинственно стучит
И тьмой тоскливою мне растравляет раны.

Я не был поражен победною мечтой.
Без сожаления о мигах пролетевших

Смотрю на тусклый рой видений посеревших, —
Воспоминаний ряд в прошедшем запертой!

И между тем теперь, в неизъяснимой скуке
Дождливых вечеров и долгой темноты,
Не покидал никто тебя, зачем же ты,
Не зная, сердце, встреч, несешь всю скорбь разлуки?

Далее, в «Acte de Contrition»[220], опять то же чувство покинутости и уныния:

Я признаюсь, что осени и весны
Напрасно года вертят колесо:
Душе пустынной даже не несносна
Их пестрота, – она забыла все.

За несколько месяцев до своей смерти он нежным и прекрасным стихом выразил все настроение своей души.

Мы все – любовники печальные в цветах.

Но в то же время у поэта бывали счастливые часы, минуты радости и надежды:

Веселы под волн размеры,
Где залив спокоен с виду,
Белокрылые галеры
Плыть готовы в Атлантиду.
Лепестками снежных лилий
Ветер вьет по переулку,
Радость сладких изобилий
Голоса поют так гулко.

А вот отрывок из «Ile Heureuse»[221]:

Над заливом сады тенистые,
И счастливые любовники чистые
Расцветили мачты золотистые,
Занавесили.
Лаской лета сладко окованный
Наш прекрасный корабль очарованный
В край любви заколдованный

Несся весело.

Но где же сады Армиды? Где грезившиеся поэту (в апреле 1890) победители, которые должны были явиться освободить и унести его

. . . . . у островов богатых,
Что слышны издали у дремлющих заливов
В дыхании плодов и странных ароматах.

Победители эти оказались ангелами ночи – более мы не знаем о них ничего.

Эти стихи, написанные Микаэлем за несколько недель или дней до смерти, интересны почти как завещание. Если это не только тема, не только канва, на которой лишь намечен известный рисунок, если стихи эти представлялись ему самому законченными, то это указывает на первый шаг поэта к вольному размеру, к определенному его роду, который, сохраняя традиционный ритм, все же освобождается от ига романтической рифмы и суеверия определенного количества стоп. Намерение писать стихи в новой форме кажется мне очевидным в этом единственном отрывке. Об этом свидетельствуют удачные и не случайные гармонии гласных: «pourpres-sourdre», «terribles-marines», «thyrse-triste», «plages-aromates». Зная древнюю французскую поэзию и точные правила старинных созвучий, Микаэль хотел использовать их, и, с этой точки зрения, опыт его, при всей своей краткости, заслуживает внимания. Парнасский поэт делал, таким образом, естественный переход к эстетике наших дней, как вдруг смерть оборвала нить его жизни. Без сомнения, он понял, что нельзя пренебрегать современными способами передавать чувства и красоту.

Кроме поэм, Микаэль писал рассказы в прозе. В маленьком томике его произведений они занимают так же мало места, как и его стихи. Тут он удивительным образом проявляет всю свою раннюю зрелость. Девятнадцати лет он создает страницы, прелестные вольностью своей философской мысли. Таков, например, «Магазин игрушек», где встречаются милые фразы: «Прекрасные куклы, одетые в бархат и шелк. За ними тянется запах ирисов, насыщенный любовью». В «Чудесах» неверие разобрано с красивой твердостью стиля и мысли. Почти во всем чувствуется дух, владеющий самим собой, облекающий в плоть лишь идеи, этого достойные. Его особенно привлекают знаменательные истории, в которых даются откровения

замкнутой души. Он любит магию и чудеса, любит существа, подавленные тайной и не подвластные рассудку. Это был усердный читатель Спинозы, который, по справедливому выражению Пьера Кийярда, путем высшей мистики разъяснил «тщету радости и страдания». Микаэлю одинаково должны были нравиться и всеотрицающая жизнь, и учение философа родственной ему расы. Его шедевр в прозе, «Armentaria»[222], поэма удивительной чистоты, овеянная светлым ореолом любви, – цветок мистический и непорочный. Flos admirabilis[223]! Вот какие попадаются в ней строки. Арментария говорит: «будем непорочны во тьме и тихо вознесемся к небу».

Этих немногих страниц в стихах и прозе было совершенно достаточно. Большего потомство не потребовало бы, если бы оно могло отвести ему свободное место среди своих избранников, отмеченных божьим перстом. Но мы напрасно обременяем богатствами наши музеи, потому что варвары грядущих дней, быть может, никогда не полюбопытствуют заглянуть в них.

Альберт Орие

Будучи по характеру крайне насмешливым наблюдателем, склонный к веселью в духе Рабле, Орие с первых студенческих лет был вовлечен в литературный кружок, по внешности совершенно противоположный его стремлениям. Но не все, что печаталось в «Декаденте», было смешно, и не все было простой игрой в стихах, которыми Орие обильно снабжал его. Сонет «Sous bois»[224], помеченный: «Люшон, август 1886 г.», ценен только своей ранней зрелостью:

Сосновый лес мне кажется собором,
Обитым трауром, со всех сторон
Черны столбы, как в пору похорон,
И голубеет тень под сумрачным простором.

Чтоб чашу скрыть, как то велит закон,
Висят лохмотья траурным убором;
Поют далеко грустным, хриплым хором,
Как лес, когда он ветром пробужден.

О храм, как часто по тебе хожу я,
Ища во тьме престольную святую.
Напрасно! Даль зловеща и пуста,

Бежит меня; все пусто в мраке зала.
Так сердце в поисках всегда встречала
Небытия глухая пустота.

Если, вслед за этой романтической картинкой, я приведу из

того же сборника стихотворение «La Contemplation»[225], то, быть может, создастся довольно правильное представление о чрезвычайно юном поэте, который колебался между желанием быть серьезным и приятностью не быть таким:

Ах, сердцем горестным безвыходно горюя,
На череп высохший возлюбленной смотрю я.

В глазницы вставлю я, что ужаса полны,
Лапис-лазури два чудесной глубины.

А на затылок ей, что из слоновой кости,
Парик пленительный, пожалуйста, набросьте.

На эти локоны пролью я аромат
Любимейший ее (любви былой заклад).

Чтобы не видеть мне ужасного оскала,
Я сигаретку дам, которых так искала.

Потом поставлю все себе под образа
На полке бархатной, – туда стремлю глаза, —

И так, я думаю (печальные раздумья),
Рогов поставить мне не сможет попрыгунья.

Эти две ноты – печали и насмешки – продолжали упорно звучать до самого конца в стихах Орие, и их можно снова найти в «Le Pendu»[226] и «Irénée»[227].

Но особыми, типическими свойствами его поэзии, мне кажется, являются вольность и неожиданность. Он никогда не искал драгоценных камней. Он гранил те, какие были у него под рукой, заботясь о придании им известного качества, а не о том, чтобы сделать их редкими. Он не искал никаких перлов и, слишком надеясь на свой дар импровизатора, даже в произведениях, которые считал законченными, оставлял неточные выражения и погрешности. Лучше ли это, чем быть чересчур совершенным? Да, если совершенство формы является плодом мучительного выглаживания шероховатостей, слепого искания редких слов, рассеянных по лексиконам, наивного старания набросить на пустоту произведения покров, сверкающий фальшивыми изумрудами и ненужными рубинами. Но есть известная ловкость руки, которою обладать необходимо. Надо быть одновременно и ремесленником, и артистом, надо владеть и

резцом, и долотом, чтобы рука, которая нарисовала лиственный орнамент, могла выгравировать его на камне.

Но Орие делал ошибки скорее по молодости, чем по небрежности. Талант его не был так уверен в себе, как его ум, потому что не все способности души одновременно достигают полного развития. Ум расцвел у него раньше всего и притянул к себе лучшие соки его индивидуальности.

Различие между умом и талантом, я думаю, никогда еще не было указано в литературной критике. Между тем, оно очень существенно. Нет постоянной связи, нет даже логического соответствия между этими двумя проявлениями человека. Можно быть очень умным и не иметь никакого таланта. Можно обладать явным литературным или артистическим талантом и быть при этом глупцом. Можно совмещать в себе оба дара, и тогда перед нами Гете, Вилье де Лиль Адан или величина меньшего разряда, но все же полностью развившаяся.

Еще несколько лет, и Орие стал бы совсем гармоничным. Он был еще в том возрасте, когда чувствуешь большую нежность ко всем своим мыслям и торопишься облечь их в какие-нибудь, хотя бы и потертые покровы из опасения, что в форме небрежных заметок они могут показаться холодными. Впрочем, ни одно из известных нам стихотворений Орие не получило последней отделки.

Но мнение это не надо считать абсолютным. Против него можно было бы возразить, приведя необычайный его «Sarcophage vif»[228], или «Le Subtil Empereur»[229].

С накрашенным лицом, с багровыми кудрями,
В далматике златой, где затканы цветы,
Сижу на троне я, овеянный веками,
Аттической навек презритель наготы.

С насмешкой я смотрю, как гибнет Византия
Средь цирковых забав и гиканья возниц,
И разрушения ужасная стихия
Внушает ряд златых, кокетливых страниц.

Я – дикий Василевс, изысканный любитель;
Престол мой золотой, из шелка балдахин,
Когда я говорю, – из уст (не подтвердите ль?)
Исходят ангелы, сапфиры и рубин.

Орие остается поэтом и в художественной критике. Он истолковывает произведение, пишет к нему примечания. Он

любитель изящного, но не эстет, и ценность его критики, почти всегда хвалебной, зависит от его уменья уверенной рукой делать выбор среди художников и их созданий.

Его критика хвалебная. Он восхищается предметом своего разбора. Он раскрывает в нем мысль, смутно намеченную художником, и очень часто воссоздает, таким образом, произведение, которое своими новыми чертами несколько отличается от того, которое находится у него перед глазами. Так в его статье об Анри

Гру перед нами восстает величественный образ повешенного, еще более грандиозный и достойный жалости среди всех созданий весеннего расцвета, чем колоссальная и печальная фигура благодушного человека у художника, писавшего «Насилие».

Орие хорошо видел недостатки тех произведений, которые он любил, но часто предпочитал молчать о них, зная, что увлекательная похвала должна быть немного пристрастной и считая, что дело критики указывать красоту и радость, а не несовершенства и печаль. Скверное, посредственное или ничтожное произведение должно быть встречено только молчанием. В противоположность Эдгару По, я утверждаю, что даже образцовые произведения, когда они только что появились на свет, требуют большею частью доброжелательного разъяснения дружески настроенного ума. К несчастью, критика, как бы мало влияния она не имела, стала осторожной или угодливой, и от времени до времени необходимо противоречить ей и показать, что мы не одурачены ею. Это побудило Орие оспаривать не талант, а гений Мейсонье, знаменитого живописца штабных генералов и кирасиров. Но для него это была битва случайная. У него была более важная критическая задача: он хотел бросить свет, как он говорил, на «одиноких», обратить на них внимание. Первая статья в этом роде, «Van Gogh»[230], имела неожиданный успех. Впрочем, она была прекрасна. Он говорил в ней правду без всякого компромисса с общественным мнением, восхваляя художника солнца, художника солнц, без ребяческих прикрас, составляющих порок энтузиазма. С этого момента Орие беспокоился только о двух вещах: искренен ли художник и что выражает его картина? Искренность в искусстве трудно отличить от бессознательного обмана, к которому склонны даже самые чистые и бескорыстные художники. Величайший талант вырождается очень часто в мастерство. И, в общем, надо верить художнику на слово, надо верить его произведению! На второй вопрос ответить обыкновенно легче. Вот что Орие говорит по поводу Ван Гога, и слова его могут служить довольно точным

определением символизма:

«Он почти всегда символист. Не символист, я это знаю, в духе итальянских примитивов, в духе мистиков, которые едва испытывали потребность осуществлять, материализировать свои грезы, но символист, ощущающий постоянную необходимость облекать свои мысли в точные формы, имеющие вес, доступные осязанию, окутывать их плотью, драпировать в тяжелую материю. Почти на всех его полотнах за клубком форм, за плотью, в которой слишком много плотского, за материей, в которой слишком много материального, для разума, умеющего видеть, всегда открывается определенная идея. Идея эта, составляющая главную суть произведения, есть в то же время его двигательная и окончательная причина. Что касается блестящих и увлекательных симфоний красок и линий, то, каково бы ни было их значение для художника, они являются для него лишь простыми средствами символизма».

Годом позже, в своем исследовании о Гогене, Орие вернулся к этой теории, развил ее, изложив с большой логической твердостью основные принципы символического или идейного творчества. Он резюмирует их в следующих словах.

Произведение искусства должно быть:

1) *Идейным*, так как единственной его целью является передача определенной мысли,

2) *Символичным*, так как оно передает эту мысль в известных формах,

3) *Синтетичным*, так как эти формы, эти знаки, передаются способом, понятным для всех,

4) *Субъективным*, так как объект изображения не рассматривается как таковой, но как знак известной идеи, постигнутой определенным субъектом,

5) *Декоративным*, потому что декоративная живопись в точном значении этого слова, как понимали его египтяне и, весьма вероятно, греки и творцы примитивов, есть не что иное, как проявление искусства одновременно субъективного, синтетического, символического и идейного.

Добавляя, что декоративное искусство – единственное искусство, существующее в мире, что «живопись была создана лишь для того, чтобы нашими мыслями, грезами и идеями украшать банальные постройки наших домов», он требует от художника эмоциональной чуткости, той «предшествующей всякому опыту эмоциональности, великой и драгоценной, которая одна умеет потрясать душу трепетной драмой отвлеченных идей».

«Благодаря этому дару, символы, идеи возникают из тьмы, одушевляются, начинают жить не нашей жизнью, случайной и

относительной, а жизнью, настоящей жизнью искусства, сутью Бытия».

«Благодаря этому дару искусство цельно, совершенно, абсолютно, – благодаря ему оно существует».

Без сомнения, все это в основе больше философия, чем теория искусства, и я не буду доверять художнику, даже чрезвычайно одаренному, который стал бы осуществлять ее в своих творениях. Но это философия очень возвышенная и, может быть, плодотворная: некоторых художников она должна взволновать, пройдя в их душу сквозь облекающую ее тьму бессознательности.

Орие держался того мнения, что произведение искусства надо разбирать само по себе и что смешно принимать в расчет такие неопределенные и часто обманчивые мотивы, как наследственность и среда. Действительно, существует причинная связь между человеком и его творением – это ясно до очевидности. Но какой может быть интерес узнать личность Клода Лоррена для того, кто любуется его фантастическими морскими видами? Логика, если бы я стал размышлять, убедила бы меня, что Клод неаполитанец или венецианец, во всяком случае, южанин, и будь я Тэном, меня возмутило бы то обстоятельство, что он родился в Лотарингии. Правда, история говорит нам, что он жил в Неаполе и проезжал через Венецию. Я так и предполагал это. Но факт этот ничего не прибавляет к тому, что рисовала мне моя фантазия, и Клеопатра, опирающаяся на плечо Деллия, не приобрела от этого ни одной новой красивой черты.

Как роман, «Vieux»[231] не хорош и не литературен, но занимателен и удачно скроен. Личность Орие выступает в нем неясно. Как у Скаррона и Теофиля Готье, как у Бальзака и даже у некоторых мелких натуралистов, которые пытались быть насмешливыми, ум его помогает ему тут в качестве простого сотрудника. Но главный недостаток книги заключается в том, что когда она была окончена, она не отражала эстетических стремлений автора или отражала их только наполовину, отражала то, что было в них ненового и дряхлого. Но все же пусть прочтут главу VII: это истинно прекрасные страницы, вполне здесь уместные, хотя они и написаны в стиле более приподнятом, чем остальная часть романа. Пусть в главе XXI прочтут описание психологии «приготовления ко сну» и то, что следует за ним: утонченность тут довольно заурядная, но сколько наблюдательности и красивой иронии! Пусть еще прочтут объяснение в любви старого Годо, нежные слова, которыми ублажает себя несчастный, в то время как его возлюбленная

цинично отдается утешениям другого рода. Такой комизм вульгарен только по своей форме – в памяти он оставляет впечатление наивного веселья в духе Рабле.

Вообще «Vieux» – произведение несовершенное, но посредственным его считать нельзя.

Орие объявил несколько романов: «Les Mani-gances»[232], «La Bête qui meurt»[233]. Как всегда, как все люди, задающиеся широкими планами, он стал осуществлять свои обещания в обратном порядке. В бумагах его нашли рукопись, озаглавленную «Edwige», но на словах он переименовал ее за несколько недель до своей смерти. В печати она появилась под названием «Ailleurs»[234].

Несколько более чем эскиз, но произведение, во всяком случае, не законченное, философский роман этот чрезвычайно любопытен: это трагикомический поединок между Наукой и Поэзией, между Идеализмом и Позитивизмом в стиле, находящемся на высоте темы, то причудливо фамильярном, то размеренном и усыпанном прекрасными метафорами. Тут опять перед нами автор «Vieux», но в выражениях более трезвых, поэт и художественный критик, но более уверенный в своей философии и более властный в выражении своих идей и чувств.

Как романист, Орие обладал довольно редким даром, без которого лучшее произведение превращается в собрание ничем не связанных между собою отрывков. Он умел вдохнуть жизнь в действующее лицо, придать ему определенный характер и, на протяжении книги, логически раскрыть отдельные фазы его развития не путем отвлеченного разбора, а живой группировкой фактов, систематически расположенных и выразительных. Таков в «Vieux» Годо, таковы в «Ailleurs» Ганс и инженер. Инженер представляет собой чудесную карикатуру. Орие дает ему слова, необычайно смешные и в то же время плачевно правдоподобные, так как он обладает еще одним даром романиста: утрировать всегда только истинное, только возможное. В нем был гений Домье, и только Домье мог бы образно рассказать символический случай такого горького комизма, как гнев доктора Кокона, обвиненного в героизме. Орие пошел бы очень далеко в этой отрасли романа, в области комизма, смешанного с иронией, горечи, проникнутой весельем: сколько радостей он мог бы дать нам на этом пути!

Это был человек с талантом и талантом своеобразным. Это был человек высокого ума. Он не должен быть забыт. Можно еще читать его романы, наслаждаться многими страницами его стихов, а его художественная критика своими идеями, приемами и принципами сохранит свой интерес надолго.

Гонкуры

Хотя литературные движения последнего времени создались вдали от Гонкура и он имел гордость или слабость не интересоваться ими, все же не найдется в настоящее время ни одного «символиста», значительного и решительного в своих воззрениях, который отказался бы выразить от всего сердца хвалу автору «Madame Gervaisais»[235]. Сомнение, омрачившее блестящие похороны Александра Дюма или менее торжественные похороны Доде, разрешилось тут сиянием очевидным, уверенностью чистою и простою: Гонкуры были писателями великими.

В них было все: оригинальность, производительность, разнообразие.

Оригинальность составляет первый дар, загадочный и грозный: без нее все остальные качества писателя бесполезны, вредны и даже несколько смешны. Смешно, если писатель трудолюбивый и образованный, но не блещущий талантом, гордясь своими разнообразными способностями, громоздит для себя пьедестал величия из многочисленных томов своих произведений. Более достоин славы гений неровный и внезапный, который проявляется капризными вспышками или неожиданным сиянием единственного и не повторяющегося луча. Гонкуры принадлежат к разряду гениев постоянных и не слабеющих. Если их нельзя причислить к полубогам, то они займут место среди героев, свершивших ряд подвигов, равных деянию единичному и грандиозному. Каждая книга Гонкуров является таким прекрасным деянием. Каждое их произведение обладает своей особой, новой красотой.

Гонкуры были историками, которые к событиям прошлого применили документальную систему Огюстена Тьерри. Вместо пышного парада видений, они дали нам картину XVIII века во

всей его живости и искренности. Молодо рисуется он в типичном анекдоте и выступает светло в улыбке современных женщин. Как выражается он в костюмах того времени, в какой-нибудь записке, гравюре, в уличном крике, в эпиграмме, в модном слове. Такого рода история не может быть названа историей в полном смысле этого слова. Но это единственный вид истории, которая еще может интересовать людей, ставших скептиками от чрезмерного чтения. Читатель хотел бы уловить различие событий, а не сводить к единству все их разнообразие. Если удерживать из истории только главнейшие факты, все, поддающееся сравнению и обобщению, то, как говорил Шопенгауэр, совершенно достаточно утреннюю газету сличить с Геродотом. Всякое сближение событий отдаленных и фактов современной жизни, всякое повторение прошлого в настоящем, очевидное и фатальное, производит бесполезное и скучное впечатление. Боссюэ отвергает все это. Первой оригинальностью Гонкуров было то, что они создали историю из ее осколков. С той поры возникло целое новое движение, интерес к любопытным мелочам. Появление «Истории французского общества во время революции и директории» открывает новую эру, новую эпоху собирания безделушек. В слове этом нет ничего унизительного. Говоря исторически, безделушка некогда называлась реликвией. Это вещь, свидетельствующая перед лицом настоящего о существовании прошлого. В этом смысле музей Карнавале, если взять самый ясный пример, есть создание Гонкуров, и если бы он купил историческую связь кабинета Отейль, он вполне естественно мог бы переменить свое наименование.

Исторический труд Гонкуров, оставляя в стороне созданное ими движение и влияние, имеет бесспорную ценность. Прежде всего, они ввели особенную манеру «писать» историю. Писать не разговоры, не рассуждения, а книги. Они берут Марию Антуанетту не как тему, а как мотив, вокруг которого собираются мелкие факты из жизни королевы. Узнав ее развлечения, слова, платья, прически, они легче могли проникнуть в ее душу, правда, озабоченную разными политическими комбинациями, но все же занятую в то же время и удовольствиями, и гардеробом, и парикмахером. Все эти мелочи, которые солидными людьми 1855 года считались пустяками, не помешали Гонкурам раньше других открыть подлинную роль королевы и показать, что все нити политики завязывались вокруг ее тонких и опасных пальцев. Ключ от загадки, которого тщетно искали «серьезные» историки и специалисты, был найден Гонкурами, быть может, в коробочке с мушками. Но факт тот, что наши его именно они.

Период собственно исторических писаний Гонкуров

закончился в 1860 году. Не меняя своих приемов, они обратились тогда к событиям современной жизни с теми же требованиями, какие они предъявили к документам прошлого: с требованиями реальной правды.

Искание правды кажется предприятием призрачным и парадоксальным. При некотором терпении можно иногда добиться точности, а при известной добросовестности – правдивости. Таковы основные свойства истории. Их можно найти и в романах Гонкуров. Вымыслы Гонкуров внушают особенное доверие. По ним можно изучать настоящую, действительную жизнь. События, перенесенные в роман по соображениям необходимости, далеки от искажения и только сильнее подчеркнуты. Искусство, разместив их по местам и логически осветив, придало им больше жизненности. Реализм не выставляет тут напоказ своей демократической грубости, до которой он опустился позднее. Эмпирические явления общественной жизни он рассматривает с деликатностью, как доктор рассматривает самые грязные раны: с жалостью, с презрением, с радостью, но всегда с аристократическим чувством превосходства. Это дар людей, стоящих выше низменной жизни, склоняющих к ней свой ум, но не прикасающихся к ней своими руками. Они смотрят в своих романах пронизывающим взглядом с высоты. Они выше своих героев. Они никогда не разрешают себе никакой фамильярности. Но они никогда не бывают и высокомерными.

Как беспристрастные наблюдатели, без определенных верований, без социальных убеждений, они идут в жизнь, храбро подставляя грудь мечу. После удара они отмечают свое ощущение. Таким образом, у них образуется запас достоверных свидетельств, непосредственную правдивость которых они испытали на самих себе. Записи эти хранятся у них в мозгу или спрятаны в коробке. Отсюда они черпают свои знания, когда нужно описать ощущение действующего лица, подобное тому, какое они пережили сами. Какие-нибудь невольные признания, крик естества в человеке, знаменательная ценность улыбки, взгляда, жеста – все воспринимают они с полным вниманием. Желая воспроизвести в своей элементарной правдивости язык детей, они заставляли себя целыми днями неподвижно просиживать на скамье Тюильри, застыв в притворном сне, чтобы не спугнуть чирикающих воробьев. Оба они страстно любили подслушивать у дверей жизни. Они искали тайн, как ищут маленьких раковин в песке дюн. Переживший брата Эдмон Гонкур до последнего часа сохранил потребность знать все, что происходит, смотреть в окно, поднимать шторы и занавески. Все, что не могло логически уместиться в романах, стало содержанием

«Дневника» – этой огромной памятной книги писателя-реалиста.

Реалистом называют писателя, который перерабатывает кропотливые наблюдения над обычной жизнью. Но писатель, который является только реалистом, лишь наполовину и даже меньше чем наполовину романист. Это стало ясно видно тогда, когда реализмом начал пользоваться жалкий Шанфлери. Как метод, реализм выдуман романтиками. В подражание Гете, они хвалились тем, что в их творениях правда смешана с поэзией. Позднее одни из них, оберегая только культ поэзии, через Мюссе дошли до Октава Фелье, а другие, откинув всякую поэзию, идя от Стендаля, пришли к сухому анализу Дюранти. Но последнего никакие усилия не могли поднять из могилы. Между тем Флобер, не выносивший никакого реализма, продолжал традиции Шатобриана. Гонкуры возобновили и обновили настоящий романтизм, романтизм Бальзака. Если подойти к их произведениям вплотную, если припомнить «Renée Mauperin»[236], «Soeur Philomène»[237] или даже трагическую «Germinie Lacerteux»[238], то придется признать, и когда-нибудь это признают наверное, как бы парадоксально это ни казалось после надгробной речи Золя, что Гонкуры были романтиками. Эдмоном Гонкуром, написавшим «La Faustin»[239], завершается цикл, начатый Бальзаком.

Ни в одном из их романов, начиная с «Charles Demailly»[240] и кончая «Chérie»[241], нет никакой аффектации бесчувственности, холодной иронии, свойственной последующим произведениям почти всех учеников Золя. В них замечается даже склонность к жалости и нежности, доходящей до сдержанной и чистой сентиментальности. «Renée Mauperin» – книга, полная скрытых слез. «Soeur Philomène» рождена чувством. Если освободить этот роман от наносного реализма, который загромождает и искажает его, то после «Atalà» он был бы самой трогательной и чистой историей любви. Тут метод помешал гению. Но гений и традиция победили метод.

Продолжая прежний литературный период, Гонкуры в братском союзе с Гюставом Флобером начинают в то же время и новый. Когда появилась «Germinie Lacerteux», Золя смотрел, как играет луна в лазурных водах реки, окаймленной ивами, как купается Нинон, нежно напевая баркаролу. Бесполезно настаивать: весь натурализм в его общедоступной форме ведет свое происхождение от «Germinie Lacerteux». Это сильное и смелое произведение было только эпизодом в целой эпопее Гонкуров. Вслед за ним вышла «Manette Salomon»[242], потом «Madame Gervaisais», произведение, дающее чрезвычайно острый анализ болезненного мистицизма. Однако, история истеричной

служанки имела самое решительное влияние на дальнейшее развитие натурализма, как понимали его Золя и его непосредственные ученики.

Владычество Гонкуров простиралось не только на одну школу. За исключением, может быть, Вилье де Лиль Адана, не было писателя, который не подпал бы под их влияние на протяжении двадцатилетия с 1869 до 1889 г. Орудием их власти был стиль.

К Гонкурам применяют потерявшее ходкость выражение: «художественное письмо». Они, несомненно, создали его и, таким образом, стали врагами всех тех, кто лишен собственного стиля и, конечно, всех работающих наспех журналистов, чье ремесло в том, так сказать, и состоит, чтобы не «писать». Писать по примеру Гонкуров – значит ковать новые метафоры, начинать фразу только неиспользованными образами или образами, переработанными и насильно измененными в лаборатории собственного мозга. Писать – значит еще многое другое и, в особенности, это значит иметь особый дар и особенную чувствительность. Но усилием воли и трудом можно приобрести почти самостоятельный стиль, естественно развивая в себе свойственную каждому человеку способность выражать свою мысль словами. Найти фразы, еще никем не использованные и, в то же время, ясные, гармоничные, верные, живые, очищенные от всякого ораторского пустословия, от общих мест, фразы, в которых даже самые обыкновенные слова, как музыкальные ноты, приобретают определенную ценность, помещаемые на известных местах, фразы немного вымученные, с искусно введенными вставками, которые сначала сбивают с толку, но потом, когда улавливаешь тон и механизм аккорда, чарующие слух и ум, фразы, которые движутся, как живые существа, дышат восхитительной, им внушенной жизнью, как создания какого-то магического искусства: такова задача литературного стиля.

Если отведать этого вина, то уже не захочется более пить обыкновенного настоя мелких писателей.

Если бы Гонкуры могли стать популярными, если бы понятие стиля проникло в средние умы! Говорят, у афинской толпы это понятие существовало.

Кроме оригинальности стиля и литературного, исторического и художественного значения Гонкуров, нельзя не удивляться их плодовитости. Это относится и к тому из них, который продолжает свою деятельность и поныне. Это не обычная и обильная жатва строк, собранных в снопы бесконечных книг, не плодовитость Жорж Санд, подобная плодоносному труду социального животного, но творчество разумное и

целесообразное. Это целый ряд созданий, намеченных сознательною мыслью среди всех возможных концепций, созданий разнообразных, в которых Гонкурами не упущено ничто существенное, ни один из плодов от древа жизни. Действительно, самые прекрасные продукты, разнообразные по форме, цвету и вкусу – все это собрано в их произведениях: о человеке, о вещах, о жизни они сказали все, что могли сказать, сказали методично, следуя тайному плану, вероятно составленному в первые же годы работы. Оставшись один, Эдмон Гонкур завершил общее дело произведениями, которые, при известных недостатках, обладают и крупными достоинствами. «La Faustin» и «Chérie» доказывают, что оба брата обладали гением, и что умерший завещал оставшемуся ту часть этого гения, которую он мог бы унести с собой в могилу. Как бы то ни было, второй из Гонкуров был несколько менее суров и подчинялся правилам реализма с меньшим раболепием. В произведениях, подписанных им одним, тон ровнее, нежность глубже, жалость человечнее. Мало найдется книг столь трогательных, как «Братья Земганно»[243], и мало найдется книг более проницательных, чем «Проститутка Элиза»[244]. Страницы, на которых он высказывает свой ужас перед безмолвием этих мест публичного заточения, заставили бы уничтожить это отвратительное учреждение, если бы мы были народом, способным еще к элементарным чувствам милосердия.

Наконец, чтобы выразить общее впечатление, какое производит картина их двуединой жизни, так благородно продолженной одним из них до глубокой старости, мы должны сказать: Гонкуры были чудесными hommes de lettres[245]. Этим словом, столь униженным теперь, Виктор Гюго подписался однажды на контракте: «литератор». Еще с большим правом мог бы так подписать свое завещание Эдмон Гонкур. Это был человек пера, как были некогда люди мундира и люди шпаги. Он был им всем существом, просто, гордо, до страдания, до мании, как это доказала история с японскими монографиями, которые представились бы ненужными и даже нелепыми, если бы они вышли из-под пера другого автора. Он писал, чтобы реализовать себя, чтобы выразить свои ощущения, свое удивление, свой вкус, свое отвращение. Иной заботы – никакой, и вообще, какое удивительное бескорыстие! Во всякое другое время никто бы не подумал хвалить Эдмона Гонкура за его пренебрежение к деньгам и к уличной известности, потому что любовь исключает все на свете, и кто любит искусство, тот любит только его. Но после всех примеров алчности, показанных за последние двадцать лет биржевыми деятелями литературы, ее кулисами, справедливо и необходимо возвеличить пред лицом людей, живущих ради денег,

тех, кто жил ради идеи и ради искусства.

Место Гонкуров в истории современной литературы, быть может, не меньшее, чем место Флобера. Этим они оба обязаны своему стремлению, новому и даже оскорбительному в сплошь риторической литературе минувших дней, стремлению не подражать никому. Это произвело революцию в мире литературы. Флобер был многим обязан Шатобриану. Но было бы трудно назвать учителя Гонкуров. Они завоевали для себя и для всех талантов мира право строгой самостоятельности, право художественно-артистического эгоизма, право писателя признавать себя таким, каков он есть, минуя всякие образцы, всякие правила, всякий университетский педантизм, всякую литературную кружковщину, право стать лицом к лицу с жизнью, со своими личными ощущениями, со своей мечтой, со своими идеями, право создавать свою собственную фразу и даже, в пределах гения языка, свой собственный синтаксис.

Гонкуры, таким образом, завершили дело Виктора Гюго, который гордился именно тем, что освободил живое слово от лексикона. Они заключили развитие романтизма, окончательно установив свободу стиля.

Гелло или верующий

Гелло олицетворяет собою веру, – то, что есть в ней абсолютного, и доверие, – то, что есть в нем более или менее неустойчивого.

Человеческая жизнь есть проявление веры и доверия. Два эти слова почти синонимы. Необходимо, чтобы человек верил если не в реальность, то, по крайней мере, в достоверность своей жизни и жизни вообще. Сажая фруктовый сад, надо верить, что он зацветет, и гуляя под деревьями, надо верить, что они принесут плоды. Цветы, которых мы желаем и плоды, которых ожидаем, различны для каждого человека, в зависимости от свойств его души. Но мы верим в цветы и плоды, верим, что вкусим от плодов и сытые уснем под любимым деревом. Человек верит, потому что живет, и никакое позднее осеннее увядание не убедит его лечь без труда, лечь среди ужасной скудной растительности.

Гелло абсолютностью своей веры является представителем верующего человечества, того человечества, которое, едва посеяв, уже склоняется с тревогой над тайною полей. Но над лоном земли тяготеет проклятие. Быть может, она испортилась со времени убийства Авеля. Семя не дает побега. Но человек вновь и вновь бросает семена в испорченную почву. Он поливает ее кровью. Зарывает в нее свое сердце, погребает в ней свою душу. Он спускается в чудотворную могилу и там, спокойный под страшным покровом бесплодных трав, как нетленное семя, ждет часа божественного рождения.

Вера нетленна, потому что человечество живет и готово копать все новые и новые могилы, несмотря на то, что все они молчат.

Гелло верит. Но вера его не похожа на неотчетливую надежду бессознательного гедониста. Она абсолютна в своем принципе,

как и в своей цели. Принцип и цель сливаются тут воедино: исходя от правды, она ведет к правде. Гелло знает, что именно он сеет. Он знает, что пожнет. И если он доверяется могиле, – какое свидетельство внутреннего озаренья, какой плод вечности перед нашими глазами!

Из послушания идет он к истине. А чтобы идти к истине, необходимо открыть для нее свое сердце, с корнем вырвать из него все плотское и отбросить его далеко. В результате получится нечто удивительное, что все еще, однако, следует отстоять, с верою в успех, от фурий человеческих заблуждений.

Он знает, что такое правда, и знает, что такое заблуждение.

Для него мир идей разделяется на два полушария. Одно постоянно освещено сиянием бесконечности. Другое постоянно затмевается туманами гордыни. Он знает, почему гордость рождает мрак. Гордость – это средостение между разумом человеческим и разумом божественным. Гордость любуется сама собой и только собой, ибо она верит, что она – одна. Заблуждение это абсолютно, как абсолютна истина, которая уничтожает веру в себя, но создает веру в Бога как в единую существующую правду.

Гелло верит в божественное Провидение. «Ничто не совершается без Его приказания или разрешения». Но Бог логичен. У него есть «божественный план».

Гелло знает его в самых общих чертах. Бог хочет того, во что верит Гелло. Бог хочет осуществления истины. Бог хочет осуществить себя и частично воплощаться во всякой доброй твари. Пути божии темны. Его намерения ясны. Его действия иногда грозны, но от них страдают только люди, населяющие полушарие мрака. А те, кто стоит на стороне света, бывают только мимолетно ослеплены и удручены. Настанет день, когда самое воспоминание о страданиях превратится в радостное понимание временной необходимости человеческой печали.

Провидение, устроив все, управляет миром через Церковь. Церковь решает дела текущие и дела разума. В своей области она владычица верховная. Провидение оставляет для себя необычайное и неразумное, то есть сверхъестественное. В этой области идей оно действует чаще всего через святых и, прежде всего, через Деву Марию, святую над всеми святыми. Гелло твердо верит во всякое чудо, признанное Церковью: в силу мощей, в видения, во внезапные исцеления, в предопределенные наказания, в бегучее благоволение Бесконечного. Над нами бдит Бог. Он наблюдает нас, как мы наблюдаем муравейник. Он подымает нас, если мы падаем под чрезмерной тяжестью взятого креста, подымает нас, верующих муравьев, муравьев с чистым сердцем, и даже муравьев грешных, но у которых дуновение греха

не совсем потушило огонь любви. Бог говорит с любыми муравьями. Он ободряет их. Он предсказывает им будущее. Он раскрывает перед ними грядущие разрушения, предупреждая злых и склоняя их к раскаянию, если еще не поздно. На склоне соломинки добрый муравей, Гелло, останавливается и обращает к Богу взгляд, полный любви.

Гелло христианин и католик в полном смысле слова. Он верует гениально. Он верует добровольно, без труда, но с силой лодочника, увлекаемого течением реки и доверяющегося этому течению. Он знает, что жизнь уносит, и знает, куда именно она уносит. Вид берегов увлекает его мало. Пейзаж для него не существует. Когда он видит ряд ив, камышей или тополей, он на мгновение закрывает глаза и предается размышлению о значении деревьев, кустов и трав. Кончилось размышление – он понял: понимать он способен все. Но его понимание противоположно пониманию ученого. Он не хочет знать, как все происходит на земле – он ищет причины и всегда находит ее, удовлетворяясь самым простым, вечным объяснением верующего: так хотел Бог.

Скажут, что он довольствуется малым, но это только кажется так: его удовлетворяет лишь бесконечность. На каждом шагу, при каждом ударе весла, на каждом мосту, у каждого брода он ощущает потребность в бесконечном, как Христофор, которому для перехода чрез бурный поток нужна была тяжелая палка вышиной с дуб. Без нее верующий падает и изнемогает. Гелло владеет шестом уверенно и с наслаждением. Смотря по условиям пути, он делает из него рогатину, полено, мостки, ограду. Из маленьких веток он вырезает стрелы, сучья служат ему розгами: ему доставляет удовольствие хлестать мир бичом бесконечности.

Верующий не есть еще духовидец. Духовидец никогда по-человечески не ошибается относительно сущности души и разума. Взгляд его проникает сквозь кору, сквозь все внешние покровы, и в самую сердцевину тайн вносит свет, фонарь, внезапно озаряющий все углубления и бездны. Взгляд верующего и его фонарь останавливаются у порога или на поверхности. Взломать дверь или разбить покров он не смеет. Он осторожен. Его светоч называется верой. Он боится уменьшить ее, зная, что уменьшить – значит потерять ее. Он бродит вокруг тайны, как волк вокруг стада, и, обойдя безлунной ночью стадо, думает, что сосчитал овец. Гелло никогда не проникает в сердце загадок, этого стада идей. Он их окружает, опоясывает кольцом. Он запрещает им выходить из круга и потом говорит с ними. Речи его всегда однообразны. Загадка, ты проста, слишком проста, чтобы я останавливался пред тобой, так проста, что даже не существуешь совсем. Стадо идей, собранных случаем,

питающихся заблуждениями, ты в плену у меня, потому что я очертил тебя кругом и потому что ты питаешься ошибками. Посмотри на меня из глубины своей круглой тюрьмы. Взгляни, как движение мое путями правды рождает искры кругом. Посмотри, все эти искры сливаются в длинное и тихое пламя. Тогда я собираю их, связываю в снопы и уношу на плечах славную ношу истины, предоставляя тебе жить мерзостью всякой отравы.

Существует добро и зло. При кажущейся своей глубине, Гелло слишком прост. Он бесконечно наивный пророк. У него наивность гения и наивность невежества. Гелло мучительно невежественен. Видя идеи только издали, в тумане зари или сумерек, он не дает им никаких имен. Он не знает, как называются деревья, не знает, как называются люди. И в стаде идей он делает только одно различие: между черными и белыми овечками.

Все науки чужды ему, даже науки, применяемые христианами для целей апологетики. В истории он держится взглядов Боссюэ. Де Местр кажется ему дерзновенным. На почве филологии он испытал почти радость: ему известно, что Вавилон обозначает смешение. Дальше этого его знание не идет.

Он невежественен и доверчив. Не читав чудесного Дарвина, он предполагает, что это – насмешник вроде Вольтера. Он презирает его и восхищается Бенуа Лабром и Дюпоном. Не имея иных убеждений, кроме внешних, он не рассуждает – он соглашается и объясняет. Он надевает на себя веру, как одежду. Он увешан предрассудками, как брелоками. Он восхваляет чудесное могущество языка Олие, сохраненного в стеклянном сосуде в Saint-Sulpice. Можно подумать, что он хочет лишить разум смелости, но на самом деле он только выставляет напоказ свою веру, как прачки, которые развешивают на заборе белье. Он выставляет напоказ всю свою веру, все выстиранное белье, даже самое дырявое и самое грязное. Он гордится своей верой, своим невежеством, своей доверчивостью и плохо вымытыми тряпками. Он хотел бы, чтобы Церковь указала ему самые унизительные верования и самые унизительные обряды. Поцеловав сандалии Абра, сюртук Дюпона и камилавку Венея, он жаждет отвратительных наслаждений. Почитание реликвий отчасти приближается к чувственным утехам. Бывают поцелуи, не чувственные лишь потому, что они грязны. Бывают реликвии, не святые только потому, что они нечисты.

Но верующий смиренен. Чистый прах пальмы коснулся его лба символическим знамением. Ему нужна настоящая пыль, пыль тропинок, омоченных потом, пыль плит, на которых коленопреклоненные женщины оставили запах своего тела. Существует какое-то истерическое преклонение перед прахом,

перед кладбищенскими останками и анатомическими частями тела. Коленная чашка имеет власть, у лопатки есть своя воля. Смиренный склоняется перед коленной чашкой, а верующий крестится перед лопаткой. Он хочет показать уничижение даже перед старыми костями. Он хочет стать настолько верующим, чтобы верить во власть недвижного, чтобы верить в волю смерти.

В чрезмерном смирении есть гордость. В излишней вере есть тщеславие. Гелло обладает тщеславием веры и гордостью смирения. Он вызывающе признает все нелепое. Он гордо развенчивает свой разум. Он заставляет себя верить в такие вещи, которые своей нелепостью рассмешили бы гусятницу. Он грязнит свой ум и руки такими прикосновениями, перед которыми поколебались бы поденщики. И все это для того, чтобы сказать: «посмотрите, насколько я выше язычников. Я выше язычников, потому что я послушный, верующий и смиренный человек. Я избранное существо, и этим я не обязан ни моему уму, ни моей любви. Бесконечность поставила меня выше всех других людей, ибо я лег во прах, лизал пыль, катался в ней, прося вас, братья, уверенно ступать по ней и плевать в нее с презрением. Бесконечность избрала меня, и я хочу поэтому, чтобы вы меня презирали: это будет моей единственной земной наградой. Я хочу быть Лабром духа. Вы будете ходить по мне и не увидите меня. Я так велик, что могу, как червь, спрятаться в песке. Я велик, я силен, я прекрасен, я чист, я истинен, потому что я атом, пропитанный величием, силой, красотой, чистотой и истиной Бога. Когда я говорю, меня не слушают, ибо голос мой настолько могуч, что его можно слышать, не внимая ему: ведь гром не слушают. Когда я хожу, меня не видят, как не видят ветра, и я прохожу между мертвыми галерами, как победная лодка, с надутыми от движенья ангелов парусами. Как божественный фантом, она скользит среди мертвых галер. Гребцы начинают шевелиться на них. Но она быстро и шумно пролетает мимо, и они останавливаются и говорят друг другу: что-то случилось, пока мы спали».

«Я прохожу, и меня не видят. Я говорю, и меня не слышат. Видят ли Бога? Слышат ли Бога? А между тем, Бог постоянно ходит среди нас, среди деревьев, лодок, скиний и камней! Бог вечно говорит каждому из нас и говорит такие нежные, чудесные слова! Меня не видят и меня не слушают, потому что я посланец Бога, вестник Его. Я гений.

Гений вооружен ужасным пристрастием, как обоюдоострым мечом! Он не только любит добро, он ненавидит зло! Второе так же неотделимо от него, как и первое. Я настаиваю: он ненавидит зло, и эта святая ненависть является венцом его любви».

Таков Гелло, в собственной характеристике: верующий и верящий в себя.

Он добавляет:

«Не определить, а дать понять, что такое гениальный человек, лучше всего можно такими словами: он противоположен посредственности».

Это верно. Гелло – тип верующего человека. Он чужд всякой посредственности. Он преувеличивает все. Он противоположен посредственности.

Далее он говорит:

«Дать полное определение гения, кажется, невозможно, ибо гений разрывает все формулы.

Он настолько довлеет сам себе, что не может выносить других. Его имя – Гений, его воздух – слава.

Никакие перифразы не могут заменить его имени, никакая атмосфера не заменит его атмосферы.

Он не замыкается ни в каком определении. Он разбивает все классификации. Он – Самсон в мире духа. И когда вы думаете, что окружили его со всех сторон, он поступает так, как поступил иудейский герой: уносит с собой на гору ворота тюрьмы».

Но Гелло не гений, хотя в нем есть что-то гениальное. Он не унесет с собой на гору ворота тюрьмы. Его тюрьма – вера. Он остается в ней, он чувствует себя там хорошо. Вместо того, чтоб разобрать ворота, он прибавляет новые замки. Самсон – бунтовщик. Гелло – верующий.

Послесловие

Французский литературный критик, теоретик искусства, поэт и писатель «конца века» Реми де Гурмон (*Remy de Gourmont*) работал непременно при ярком солнечном свете, владел искусством «медленного письма» и желал, чтобы его ранние книги были забыты. Родившийся 4 апреля 1858 года в нормандском местечке Базош-о-Ульм (*Bazoches-au-Houlme*) будущий автор «Физики любви» (*Physique de l'amour*, 1903) провел детство в средневековом замке Шато де Ла Мот (*Château de la Motte*), а юность – в городе Кан (*Caen*), где обучался юриспруденции. Университетские наставники отмечали его «выдающийся, но недисциплинированный ум» и сетовали на склонность молодого Реми «совершать путешествия в мир фантазий».

В двадцатилетнем возрасте де Гурмон переехал в Париж и поступил на службу в Национальную библиотеку, где продолжил свои путешествия в мир фантазий. Занимаемая Реми должность помощника библиотекаря позволяла ему, по словам английского писателя Ричарда Олдингтона, беспрепятственно предаваться чтению и письму «в публичной, а не в своей домашней библиотеке»[246]. В 1981 году, после выхода в апрельском номере литературного журнала Меркюр де Франс (*Mercure de France*) антимилитаристской статьи «Игрушечный патриотизм» (*Le Joujou patriotisme*) де Гурмон был уволен из Национальной библиотеки. Уединению, которого требовал литературный труд, способствовала и быстро прогрессировавшая разновидность туберкулеза: недуг, симптомами напоминавший проказу, в течение нескольких лет обесцветил и обезобразил его лицо, сделав черты неузнаваемыми. К тридцати трем годам де Гурмон практически прекратил выходить в свет, лишь изредка принимая в своей парижской квартире кого-либо из близких знакомых.

Исследователи утверждают, что приход де Гурмона в символизм был случайным и мгновенным[247]: прочтение нескольких страниц литературного еженедельника «Ла Вог» (*La Vogue*) привело его в волнение, позже описанное им как «эстетический трепет». Менее чем за час читательские вкусы Реми полностью изменились – молодой критик оказался во власти «волшебного предвкушения новизны, отвратившего его от всего написанного им ранее». «Ла Вог», выходивший в свет с 11 апреля по 27 декабря 1886 под редакцией Лео д'Орфера и Гюстава Кана, представлял собой экстремальную для того времени форму – *поэтический журнал*, сталкивавший дискурсивные грани двух

различных жанров – поэзии и журналистики. Подчиняясь ограничениям, налагаемым форматом периодического издания, литературный текст оказывается кратким – поэтический журнал публикует лишь отрывки произведений, незавершенность и недосказанность которых заставляют читателя ждать продолжения, «желая большего». «Поэтика фрагмента» сочетается с игрой смыслов: одновременно несколько отрывков из литературных произведений помещаются рядом, наслаиваясь друг на друга, словно листы бумаги с неровными краями. Несвязанные между собой отрывки неожиданно перекликаются, создавая эффект семантической мозаики, сообщающий каждому отрезку повествования символическое звучание. Не имея ни начала, ни продолжения, фрагмент утрачивает связь с произведением и приобретает особую свободу: читатель едва знаком с персонажами и их предысторией, иногда ему неизвестно и имя главного героя. В этих условиях эпизод становится открытым для множества прочтений – читатель домысливает и «дописывает» небольшой фрагмент вымышленного мира, наполняя его разными смыслами. Значения слов оказываются нетронутыми, повествование – размытым и иллюзорным: проза словно перетекает в состояние поэзии, все более растворяясь в ее подвижной субстанции.

К 1892 году де Гурмон становится соучредителем Меркюр де Франс, выразителем идей символизма и «тайным советником» интеллектуальной элиты «конца века». Труд в редакции чередуется с долгими пребываниями в переполненных книгами комнатах на улице Сен-Пер, где де Гурмон начинает писать одновременно художественную прозу и критические работы (в течение двух десятилетий он создает более тридцати произведений, немногим менее половины из которых – романы).

Вмешавшись в метафизическое противостояние между натуралистами (для которых реальность была очевидной и однозначной) и идеалистами-символистами (воспринимавших реальность как возможность, кажимость, изменчивость), де Гурмон предлагает усомниться в «общепринятых условностях» – морали, общественной жизни, традициях, семье, продолжении рода. Коль скоро человек есть мир в себе самом, а действительность – лишь проекция его сознания, идеал достижим лишь в искусстве – стихии, которой неведомы пределы. Эстетическая концепция де Гурмона радикально отличается от предшествующих: он призывает отказаться от готовых представлений и канонов, предоставив художественному поиску абсолютную свободу. Символизм выступает пространством, позволяющим искусству «нарушить правила» и выйти за рамки

прежних эстетических формул, провоцируя возникновение новых форм – одной из них становится свободный стих, который де Гурмон практикует наряду с семнадцатью другими поэтами-современниками (среди них – Гюстав Кан, Анри де Ренье, Жюль Лафорг).

В начале двадцатого столетия идеи де Гурмона приносят ему известность. Трактат «Женщины и язык» («язык – это обман, потому как не может быть прямого соответствия между предметом и означающим его словом»; «говорить есть лгать – ни разу не солгал лишь тот, кто ни разу не произнес ни слова»; «женщина едва ли способна к словесному новаторству, ни даже к творчеству, она – образцовая хранительница языка»[248]) и эссе «Разобщение идей» («любая истина – не что иное, как общее место: она соединяет идеи, которые ни один человек из великого множества людей не осмеливается разобщить»; «всякого рода истины – субъективны и недостоверны, поскольку создаются людьми, преследующими практические интересы»; «разобщение идей необходимо человеку для победы над предрассудками»[249]) раскрывают суть центрального понятия работ де Гурмона – индивидуальной творческой свободы, обретение которой возможно лишь в условиях господства чувственного начала и множественности истины.

Начиная с 1904 года де Гурмон сотрудничает с английскими и американскими периодическими изданиями, завоевывая репутацию «циничного журналиста», но состояние здоровья, материальные затруднения и начало Первой мировой войны вынуждают его прерывать, откладывать и иногда прекращать работу над текстами. Де Гурмон умирает от кровоизлияния в мозг в Париже 27 сентября 1915 года, в разгар военных действий на севере Франции.

Созданные в Париже «конца века», художественная проза и эссеистика де Гурмона оказываются удивительно востребованными у читателей Нового Света. «Ночь в Люксембургском саду» (*Une nuit au Luxembourg*, 1907), «Волшебные истории» (*Histoires magiques*, 1894), «Из далекой страны» (*D'un pays lointain*, 1898) и особенно «неподдающийся переводу на английский язык» роман «Сон одной женщины» (*Songe d'une femme*, 1899) становятся популярными за океаном, а циклы «Эпилоги» (*Epilogues*, 1895–98) и «Философские прогулки» (*Promenades philosophiques*, 1905–08) вдохновляют американских поэтов и писателей, среди которых – Эзра Паунд и Кеннет Берк.

Опубликованную в 1896 году «Книгу масок» (*Le Livre des masques*) (русский перевод Е.М. Блиновой и М.А. Кузмина вышел ровно столетие назад – в 1913 году, на восемь лет опередив

английский перевод) Жан Дютур сравнивает с полотном Ренуара «Бал в Мулен де ла Галетт»[250]. Пятьдесят три портрета поэтов и писателей-символистов – современников де Гурмона – едва ли вписываются в жанровые пределы критического очерка, оказываясь живыми, осязаемыми отражениями творческого мира каждого из культовых авторов «конца века». Наряду с великими Верленом и Рембо (к последнему де Гурмон не скрывает своей антипатии), ранним Андре Жидом и Жорисом Карлом Гюисмансом, задолго до Пруста описавшим непроизвольные воспоминания в романе «Наоборот» (*A rebours*, 1884), за гравированными портретами Феликса Валлоттона скрываются «сказочник» Морис Метерлинк, создавший «маленькие драмы, полные сладостного вымысла»; «буйный и неловкий» Эмиль Верхарн, повстречавший «дикий ноябрьский ветер на распутье сотен дорог»; «меланхоличный и величественный» Анри де Ренье, хранивший «сундуки, кладовые, подземелья» слов; Стефан Малларме, «предпочитавший словам их возможные смыслы»; поэт-язычник и автор «Девушки с отрубленными руками» Пьер Кийяр; близкий друг Де Гурмона и автор «Жестоких рассказов» Вилье де Лиль Адан, «более веривший слову, нежели реальности – осязаемой тени слова»; неторопливый Жюль Ренар, слышавший гневный шепот деревьев; «писатель-кровопийца» Жорж Экоут и автор «Тайны толпы» Поль Адан; «безумный незнакомец» Лотреамон, восхитительно непристойно описавший кораблекрушение в апокалиптично-кощунственных «Песнях Мальдорора»; Тристан Корбьер, «наивно любивший море и единственную женщину»; поэт-мистик Франсис Пуактевен, воспевший радугу, иллюзии, цветок азалии; Пьер Луис, одержимый «плотью, криками, звериным сладострастием»; Жюль Лафорг, успевший написать лишь прелюдию к «оратории, завершенной безмолвием смерти»; Жан Мореас в одеянии паломника; американец Стюарт Мерилль и его «Маленькие осенние поэмы», где слышатся «жужжание прялки, звон колокольчика и ария флейты»; изобретатель образов и метафор Сен-Поль Ру, «игравший на кифаре со слишком натянутыми струнами»; прустовский барон де Шарлю и гюисмансовский граф Дез Эссент Робер де Монтескиу; мастер верлибра Гюстав Кан. Во «Второй книге масок» (*Le IIme livre des masques*, 1898) – пасторальный Франсис Жамм; Поль Фор, чьи баллады «непохожи на баллады Франсуа Вийона»; памфлетист Леон Блуа; декадент-провокатор Жан Лоррен; автор многомерных фантастических притч Марсель Швоб; экстравагантный почитатель Гогена Альберт Орие; сумеречный Рене Гиль и лиричный Анри Батай; драматурги-символисты Эдуард Дюжарден и Поль Клодель;

братья Гонкур.

Характерная черта и безусловное достоинство «Книги масок» – отсутствие литературоведческого суждения: в фокусе внимания де Гурмона – эмоциональная атмосфера, окружающая автора и его творчество. Не желая подчиняться «владычеству отвлеченных слов», он отказывается использовать традиционные схемы интерпретации художественного произведения, лишь мешающие ощутить переживания, провоцируемые чтением. Де Гурмон воодушевленно приветствует новаторство – поиск «новых форм» и «новых слов», а единственным литературным преступлением считает конформизм – служение правилам и предписаниям. Написанные твердой и энергичной рукой, портреты символистов свободны как от критериев оценки, присущих литературной критике, так и от жанровой иерархии. «Серьезность намерений» писателя оказывается еще менее существенной: описания чувственных удовольствий интересны де Гурмону в той же мере, что и поиск чистой идеи.

«Книгу масок» можно читать как лабиринт, вход в который располагается напротив едва ли не любого имени: «персонажи» де Гурмона привнесли в символизм тысячи неповторимых оттенков, а их поэтические дороги пересекались и расходились. Каждый литературный портрет – знакомство с одним из легендарных декадентов, попытка постучать в выбранную наугад дверь, чтобы узнать, сделана ли она «из дерева, полотна или бумаги». Несмотря на документальность «Книги масок» де Гурмон, которого Гийом Аполлинер мечтал повстречать на набережной Сены, не делает «восковых фигур» и не пишет биографий: вместо этого он приглашает читателя в шумную атмосферу кафе Вольтер на площади Одеон, где рождались тексты символистов – творцов одной из самых коротких и насыщенных литературных эпох.

Елена Быстрова

notes

Примечания

1

«Книга масок» разбита в оригинале на два тома.

2

«Новая Жизнь» (*итал.*; автобиографическая исповедь, написанная Данте у могилы Беатриче, 1295)

3

В настоящем издании эта библиография труднодоступных французских источников опущена *(Прим. ред.)*.

4

«Роман о Розе» (*фр.*; аллегорическая поэма, памятник французской литературы XIII столетия)

5

«Путешествие христианина» (*фр.*; аллегорический роман Иоанна Бюниана, 1678)

6

«Духовное путешествие» (*фр.*; труд Святого Хуана де Палафокса, 165?)

7

«Дворец божественной любви» (*фр.*; роман, предположительно написанный монахом-капуцином Лораном из Парижа, 1602)

8

«Соборы» (*фр.*; поэмы цикла «Города-спруты», 1895)

9

золото (*фр.*)

смерть (*фр.*)

11

«Поющий цветок» (*фр.*)

12

«Поющую» (*фр.*)

13

«Говорящую розу» (*фр.*)

«Апрельские цветы» (*фр.*; книга стихов, 1886)

15

«Я увожу к погибшим поколеньям» (*итал.*; Данте Алигьери. Божественная комедия. Ад. Песнь III. Перевод М. Лозинского)

16

Перевод Эллиса *(Прим. ред.)*

17

«Стихи в прозе» (*фр*.)

18

«Полдень фавна» (*фр.*; эклога, 1876)

19

«Сонеты» (*фр.*)

20

«Галантные празднества» (*фр.*; цикл поэм Поля Верлена, 1869)

21

«Заклинания» (*фр.*; книга стихов, 1901)

22

«Клеопатра» (*фр.*; поэма, 1893)

23

«Девушка с отрубленными руками» (*фр.*; пьеса-мистерия, 1886)

«Слава слова» (*фр.*; книга стихов, 1885–1890)

драгоценный камень (*фр.*)

26

«Сентиментальные рыцарства» (*фр.*; книга стихов, 1893)

27

«Цветущие архипелаги» (*фр.*; книга стихов, 1895)

28

«Шумящий лес» (*фр.*; книга стихов, 1896)

29

«Подобие» (*фр.*)

30

«Трибула Бономе» (фр.; книга новелл, 1887)

31

«Элен» (драма, 1865)

32

«Моргана» (драма, 1870)

33

«Акедиссерил» (драма, 1886)

«Аксель» (драматическая поэма, 1889)

от *proditio* (*лат.*) – предательство

вещий (*фр.*)

от *satisfactio* (*лат.*) – утоление

от *fruitio* (*лат.*) – наслаждение

от *collaudatio* (*лат.*) – восхваление

отправитель панихиды (*фр.*)

человек, шагающий под землей (*фр.*)

42

«Двенадцатистиший» (*фр.*)

43

«Витражи» (*фр.*; книга стихов, 1864)

«Латинская земля» (*фр.*; книга прозаических текстов, 1898)

«В стране скотов» (*фр.*; книга стихов, 1891)

«Летние четырнадцатистишия» (*фр.*)

47

«Первые причастия» (*фр.*; книга стихов Артюра Рембо, 1871)

«Дармоед» (*фр.*; роман, 1892)

49

Автобиографическая повесть (1894)

50

«Надменная леность ночей, ароматов, грудей» (*фр.*)

51

«Ком земли» (*фр.*; одноактная пьеса, 1894)

52

«Туманность» (*фр.*; одноактная пьеса, 1895)

53

«Полина или свобода Любви» (*фр.*; роман, 1896)

«Виселичный цикл» (*фр.*; книга рассказов, 1892)

«Мои причастия» (*фр.*; книга рассказов, 1895)

«Палач» (*исп.*; повесть Оноре де Бальзака, 1830)

«Красный петух» (*фр.*; рассказ)

«Дурная встреча» (*фр.*; рассказ, 1906)

59

Paris 1835. Это заглавие исчезло в «Comédie Humaine», Бальзак часто изменял заглавия в следующих изданиях.

«Наоборот» (*фр*.; роман Жориса-Карла Гюисманса, рассказывающий историю аристократа, создавшего, в попытке оградить себя от богемной парижской жизни, свой собственный вычурно-искусственный мир, 1884).

61

«Тайна толпы» (*фр.*; роман в двух томах, 1895)

«Сила зла» (*фр.*; роман, 1896)

63

«Чай у Миранды» (*фр.*; роман Поля Адана и Жана Морeаса, 1886)

64

«Отец Горио» (*фр.*; роман цикла «Человеческая комедия» Оноре де Бальзака, 1834)

65

«Бледная Джейн» (*фр.*; ранний роман Бальзака, опубликованный анонимно, 1825)

66

«Арденнский викарий» (*фр.*; ранний роман Бальзака, вышедший под псевдонимом Ораса де Сент-Обена, 1822)

«Эпоха» (*фр.*; трилогия, 1891–1892)

«Чудесная власть воли» (*фр.*; трилогия, 1888–1890)

69

«Песни Мальдорора» (*фр.*; поэма в прозе, 1869)

«Стихотворения» (*фр.*; поэмы в прозе, 1870)

Вот пример несомненной иронии: «Ты, молодой человек, не отчаивайся. В вампире, несмотря на то, что ты думаешь иначе, ты имеешь друга. Вместе с клещом, который вызывает чесотку, у тебя будет два друга».

«вечная мадам» (*фр.*)

73

«Кривая любовь» (*фр.*; единственная книга стихов Тристана Корбьера, опубликованная при жизни поэта, 1873)

«Корабль невольников» *(фр.;* роман, 1832)

капитанов третьего ранга *(фр.)*

крепко сложенных мужчин *(фр.)*

«Ковчег» (*фр.*; книга стихов, 1891)

78

Шато-Руж – парижский квартал

«Бедняки в церкви» (*фр.*; поэма, 1871)

80

«Сидящие» (*фр.*; поэма, 1871)

81

«Пьяный корабль» (*фр.*; поэма, 1871)

82

«Вечерняя молитва» (*фр.*; поэма, 1871)

83

«Ищущие в волосах» (*фр.*; поэма, 1871)

«Озарения» (*фр.*; книга поэм в прозе, 1872–1875)

тайной жизнью (*лат.*)

«В самом низу» (*фр.*; роман, 1893)

87

«Почти» (*фр.*; роман, 1890)

«Помните о святом кресте» (*лат.*)

лучезарность (*лат.*)

любовь (*лат.*)

91

«Тетради Андре Вальтера» (*фр.*; дневник, 1891)

«Болота» (*фр.*; сатирическая повесть, 1895)

93

«Странствия Уриана» (*фр.*; рассказ, 1893)

94

«Афродита – античные нравы» (*фр.*; первый роман Пьера Луиса, 1896)

«Роксана» (*англ.*; роман Даниэля Дефо, 1724)

«Животная» (*фр.*; роман, 1893)

«Демон абсурда» (*фр.*; книга рассказов, 1894)

«Пантера» (*фр.*; рассказ, 1893)

«Сбор винограда в Содоме» (*фр.*; рассказ)

100

«В укрытии» (*фр*.; роман Жориса-Карла Гюисманса, известный двояким прочтением своего названия – на арго *en rade* означает «в беде», 1887)

101

«Эсфирь» (*фр.*; роман, 1886)

«Лунное путешествие» (*фр.*)

103

«Там внизу» (*фр.*; роман, 1891)

104

«На пути» (*фр.*; роман, известный отсутствием сюжета и состоящий в основном из медитаций, 1895)

105

Верю, потому что нелепо (*лат.*)

106

«Собор» (*фр.*; роман, посвященный символике архитектуры Средневековья, 1898)

107

«Цветы доброй воли» (*фр.*; книга стихов Жюля Лафорга, опубликованная посмертно, 1890)

108

«Воскресенья» (*фр.*; цикл поэм из сборника «Цветы доброй воли», 1890)

109

Можно не без удовольствия прочитать красноречивый и глубоко прочувствованный этюд о Лафорге, недавно написанный Камилем Моклером.

110

«Легендарные нравоучения» (*фр.*; книга прозаических текстов,1887)

111

«Подражания лунной Богоматери» (*фр.*; книга стихов, 1886)

112

Справившись со словарями и учебниками, я нашел, что Софоклами могли быть только два Робера Гарнье, родившиеся в Ферте-Бернаре. Если же Мореас разумел Расина, то вряд ли он поймет, до чего он смешон, называя Расина Софоклом из Ферте-Милона.

паралитургический текст, относимый к XI столетию

«Страстный паломник» (*фр.*; книга стихов, 1891)

115

«Сирты» (*фр.*; книга стихов, 1884)

«Кантилены» (*фр.*; книга стихов, 1884)

117

«Эрифил» (*фр.*; книга стихов, 1894)

«Счастливые дни» (*фр.*; книга стихов, 1891)

119

«Маленькие осенние поэмы» (*фр.*; книга стихов, 1895)

«Гаммы» (*фр.*; книга стихов, 1887)

121

Например, «плодоносная щека» по аналогии с выражением «цветущая щека». Сравн. Альфред Вайет «Notes d'esthétique: Jules Renard» (Mercure de France VIII p. 161).

122

«Временным алтарям» (*фр.*; трилогия, 1893, 1904, 1907)

123

«Паломничество святой Анны» (*фр.*; поэма, посвященная Саре Бернар, 1907)

«Ноктюрн» (*фр.*; книга стихов)

125

«Аутопсия старой девы» (*фр.*; поэма в прозе, 1891)

«Забытая Голгофа» (*фр.*; поэма в прозе, 1891)

127

«Уловимая душа» (*фр.*; поэма в прозе, 1892)

жеманницу (*фр.*)

129

«Неведомый умерший» (*лат.*; цикл поэм)

«Живые картины» (*фр.*; цикл поэм)

131

Возлюбленный мой спустился в сад (*лат.*)

132

«Песни возлюбленного» (*фр.*; книга стихов, 1891)

133

«Ла Вог» (поэтический журнал, выходивший под редакцией Гюстава Кана)

«Легенда» (*фр.*; поэма Жюля Лафорга)

135

«Лунное соло» (*фр.*; поэма Жюля Лафорга)

136

«Дождь и хорошая погода» (*фр*.; книга стихов, 1896)

137

«Икона» (*фр.*; поэма)

138

«Диалог Зеланэ» (*фр*.; поэма)

139

Добрый день, господин, добрый день, госпожа (*фр*. и *нидерл*.)

«Поношения» (*фр.*; книга стихов, 1896)

141

«Песни к Ней» (*фр.*; книга стихов, 1891)

142

«Подруги, сцены сапфической любви» (*фр.*; книга стихов, 1867)

143

«Французские георгики» (*фр.*; книга стихов, 1912)

«Однажды» (*фр.*; поэма в диалогах, 1895)

145

«Французские баллады» (*фр.*; цикл поэм, 1896–1949)

Иль-де-Франс (*фр.*).

147

«Горы источают тень, словно аромат» (*фр.*)

«Людовик XI, забавный господин» (*фр.*)

149

Хлеба и зрелищ (*лат.*)

150

«Пышка» (*фр.*; новелла Ги де Мопассана, 1880)

151

«Независимый журнал» (основан Феликсом Фенеоном в 1884 году)

152

«Бедная женщина» (*фр.*; роман, 1897)

153

«Отчаянный» (*фр.*; роман, 1887)

154

«Беседы о некоторых негодяях» (*фр.*; книга эссе, 1885)

155

«Теология праведников» (*фр.*)

«Оратория» (*фр.*; новелла, 1888)

157

радость (*фр*. joie)

158

«Одна женщина в день» (*фр.*; хроника, 1896)

159

«Осенние души» (*фр.*; новелла, 1897)

гроша, настила и уборной (*фр.*)

«Французское обозрение» (*фр.*)

«Фантастическое обозрение» (*фр.*)

163

«Литературное и художественное обозрение» (*фр.*)

«Новый мир» (*фр.*)

«Республика словесности» (*фр.*)

«Вагнеровское обозрение» (*фр.*)

167

«Легенда об Антонии» (*фр.*; драматическая трилогия, 1891, 1892, 1893)

168

«К деве острой скалы» (*фр.*; поэма, 1889)

169

вступление (*фр.*)

непревзойденный (*фр.*)

171

«Лавры срезаны» (*фр.*; роман, 1888)

172

«Воспитание чувств» (*фр.*; роман Гюстава Флобера, 1869)

173

«Чернильные пятна» (*фр.*; ежемесячный журнал, основанный Морисом Барресом, 1884–1885)

«Слуги славы: новый способ преуспеть» (*фр.*)

175

«Роман о силе народа» (*фр.*; трилогия, 1897, 1900, 1902)

176

«Изгнанники» (*фр.*; первая часть трилогии «Роман о силе народа», 1897)

177

«Враг закона» (*фр.*; роман, 1893)

178

«Ученик» (*фр.*)

«Внутренняя речь» (*фр.*)

180

Рассуждения о вещах (*лат.*)

181

книга философских эссе, 1894

182

«Девственный восток» (*фр.*; роман, 1897)

183

«Воля к жизни» (*фр.*; книга эссе, посвященных проблемам религии, 1898)

«Подражания» (*фр.*)

185

Меркюр де Франс – журнал, возобновленный в 1890 году Альфредом Вайетом и его женой Рашильд, ведущее периодическое издание символистского движения

186

«Невинный» (*фр.*; роман, 1891)

187

«Мария колоколен» (*фр*.)

«Мария островов» (*фр.*)

189

«Мария прекрасных судов» (*фр.*)

«Воскресный» (*фр.*; книга стихов, 1892)

«Зеркало Филагии» (*фр.*)

192

«Темная ночь души» (*фр.*)

193

«Триптих хвале жизни» (*фр.*; поэма, 1898)

Святого Иоанна, покровителя гармоний (*фр.*)

195

«Социальная синергия» (*фр.*; книга статей, 1896)

«Назареянин» (*фр.*; драма в трех актах, 1921)

197

«Халиф Карфагена» (*фр.*; драма, 1897)

198

«Эрмитаж» (*фр.*) – журнал, выходивший под редакцией Анри Мазеля и Адольфа Ретте (1891–1895)

199

домик в горах (*фр.*)

200

Викентий де Поль (*Vincent de Paul*; 1581–1660) – святой католической Церкви, основатель конгрегации лазаристов и общины «дочерей милосердия»

201

«Воображаемые жизни» (*фр.*; книга рассказов, 1896)

202

«Господа Борк и Хаер, убийцы» (*фр.*; притча)

203

«Сборник» (*фр.*; книга рассказов, 1896)

«Золотая голова» (*фр.*; драматическая поэма, 1889)

дитя мое (*фр.*)

свет (*фр.*)

207

«Сказание о лучшем» (*фр.*; первый раздел поэтической эпопеи «Творение», 1887–1897)

«Наказ жить» (*фр.*; книга стихов, 1906)

209

«Призрачные сады» (*фр.*; книга стихов, 1892)

«Блудный сын» (*фр.*; поэма)

211

«Речная вода» (*фр.*; книга стихов, 1897)

212

«Тенистые устья» (*фр.*; книга стихов, 1896)

женская фигура на носу корабля (*фр.*)

«Монологи бедняка» (*фр.*; цикл поэм, 1897)

215

«Фарандола бедных умерших ребятишек. Хоровод» (стихотворение цикла «Народное сердце», 1914)

«Выходец из гроба» (*фр.*)

«Разочарование» (*фр.*; книга стихов)

«Вдова» (*фр.*; поэма, опубликованная посмертно, 1890)

219

«Дождливые сумерки» (*фр.*; поэма из книги стихов «Осень Микаэля» – единственного сборника, опубликованного при жизни поэта и состоящего из 14 произведений, 1886)

220

«Раскаяние» (*фр.*; поэма, опубликованная посмертно, 1890)

221

«Счастливый остров» (*фр.*; поэма)

«Пастушка» (*лат.*; поэма в прозе)

редкий цветок (*лат.*)

«В чаще» (*фр.*; сонет)

225

«Созерцание» (*фр.*; поэма)

«Повешенный» (*фр.*; поэма)

«Иренея» (*фр.*; поэма)

«Живой саркофаг» (*фр.*; поэма)

229

«Изощренный правитель» (*фр.*; поэма)

230

«Ван Гог» (*фр.*; критическая статья, 1890)

231

«Старик» (*фр.*; единственный роман Альберта Орие, опубликованный при жизни писателя)

«Интриги» (*фр.*)

233

«Умирающий зверь» (*фр.*)

234

«В чужом краю» (*фр.*; роман, опубликованный посмертно, 1893)

235

«Госпожа Жервезэ» (*фр.*; роман, 1869)

«Рене Мопрен» (*фр.*; роман, 1864)

237

«Сестра Филомена» (*фр.*; роман, 1861)

«Жермини Ласерте» (*фр.*; роман, 1864)

239

«Актриса Фостен» (*фр.*; роман Эдмона Гонкура, 1882)

240

«Шарль Демайи» (*фр.*; роман, 1860)

241

«Милочка» (*фр.*; роман Эдмона Гонкура, 1884)

242

«Манетт Саломон» (*фр.*; роман, 1867)

243

«Братья Земганно» (*фр.*; роман Эдмона Гонкура, 1879)

244

«Проститутка Элиза» (*фр.*; роман Эдмона Гонкура, 1875)

писателями (*фр.*)

Aldington R. Selected Critical Writings, 1928–1960. Ed. Alister Kershaw. Carbondale: Southern Illinois Univ. Press, 1970.

Burne G. Remy de Gourmont: His Ideas and Infuence in England and America. Carbondale: Southern Illinois Univ. Press, 1963.

De Gourmont R. Les Femmes et le langage // La Revue hebdomadaire, le 29 mars 1902. P. 545–558.

249

De Gourmont R. La Culture des idées // Mercure de France, déc. 1900.

Dutour J. La grenouillère du symbolisme. Paris: Flammarion, 1994.